IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. SIGM. FREUD
REDIGIERT VON
DR. OTTO RANK u. DR. HANNS SACHS

II. JAHRGANG / 1913
HEFT 5 / OKTOBER



1913
HUGO HELLER & CIE
LEIPZIG u. WIEN · I · BAUERNMARKT 3

Der über Erwarten günstige Erfolg des abgelaufenen ersten Jahrgangs hat uns vor allem des Interesses Jener versichert, an die sich die Zeitschrift zunächst wandte, nicht minder aber die Hoffnung bestätigt, daß auch weitere Kreise an den Problemen und Ergebnissen unserer jungen Wissenschaft Anteil nehmen werden; endlich hat uns die rege Mitarbeit der Vertreter verschiedener Fachgebiete das Bewußtsein gegeben, daß unser Unternehmen auch imstande war, der Anregung geistiger Produktionstätigkeit zu dienen.

Die reiche und vielseitige Arbeit des abgelaufenen Jahrgangs zeigt die Inhaltsübersicht und wir dürfen hoffen, mit der Festhaltung und Ausgestaltung unseres Programms auch unseren Erfolg sichern und steigern zu können.

Soweit es durchführbar ist, sollen alle jene Zweige der Geisteswissenschaften, für die die Psychoanalyse Bedeutung gewonnen hat, zu Wort kommen; auch soll weiterhin neben Sonderproblemen der Individualpsychologie besonders die Völkerpsychologie einen breiten Raum einnehmen, die ja am deutlichsten den Wert und die Fruchtbarkeit der am Einzelnen gewonnenen Seelenkenntnis erweist.

ÄSTHETIK, LITERATURGESCHICHTE, PHILOLOGIE, PÄDAGOGIK, MORALTHEORIE, KULTUR- UND RELIGIONSGESCHICHTE, ETHNOGRAPHIE UND FOLKLORE, die im I. Jahrgang bereits vertreten waren, sollen sorgfältig weiter gepflegt werden; andere Wissenschaften, besonders die MYTHENFORSCHUNG, dann auch PHILOSOPHIE und METAPHYSIK, soweit sie einer psychologischen Betrachtungsweise zugänglich sind, werden hinzukommen, so daß jeder, der an wissenschaftlicher Forschung Anteil nimmt, die Probleme, die ihn vorzüglich interessieren, unter neuen Gesichtspunkten behandelt finden wird. Die Einheitlichkeit wird durch die gemeinsame Beziehung zur Psychoanalyse gewahrt werden, durch die jedes Problem in neue Zusammenhänge eingefügt wird.

Für die REDAKTION bestimmte Zuschriften und Sendungen wollen an Dr. HANNS SACHS, Wien XIX/1, Peter-Jordangasse 76 adressiert werden.

»IMAGO« erscheint SECHSMAL jährlich im Gesamtumfang von etwa 36 Bogen und kann für M. 15.— = K 18.— pro Jahrgang durch jede gute Buchhandlung sowie direkt vom Verlage HUGO HELLER & CIE. in Wien I., Bauernmarkt 3 abonniert werden. Einzelne Hefte werden nicht abgegeben.

Auch wird ein GEMEINSAMES ABONNEMENT auf »IMAGO« und die »INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR ÄRZTLICHE PSYCHOANALYSE« zum ermäßigten Gesamtjahrespreis von Mk. 30.— = K 36.— eröffnet.

Die wenigen noch verfügbaren Exemplare des abgeschlossenen I. Jahrgangs »IMAGO« werden im Preise erhöht, so daß der komplette I. Jahrgang nunmehr M. 18.— = K 21.60, gebunden M. 22.50 = K 27.— kostet.

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD

SCHRIFTLEITUNG:

II. 5. DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS 1913

Von frühem Gottesdienst.

Von LOU ANDREAS-SALOMÉ.

Nachdem Freud in dieser Zeitschrift die Religion und die religiösen Gebräuche der »Wilden« psychoanalytisch angefaßt hat, versuche ich einen Bericht hinzuzufügen von anderem frühen Gottesdienst, von dem des Kindes, wenn auch nur als persönliche und sogar frauenzimmerliche Beigabe, die von psychoanalytischer Durchdringung absieht.

Dieser entscheidende Mangel rührt daher, daß ich nicht, ehe ich von einem Gott was sage, von einem dahinter stehenden Menschen sagen kann, denn meine Erinnerungen lassen mich dabei im Stich. Sollte ich sie dennoch einmal erwischen, so will ich sie getreulich beichten.

Meine früheste Vatererinnerung scheint mir nicht genügend Licht zu bringen in den dunklen Vorgang, wie ich von ihm mein Gottesmodell bezogen haben mag, und sie wurde in dieser Zeitstrecke von keiner weiteren gefolgt.

Ein noch ganz kleines Mädchen, sehe ich mich aufrecht in in meinem Gitterbett stehen, als mein Vater, in großer Uniform von einem Galadiner kommend, mich an sich ziehen will und dabei mit seiner brennenden Zigarette an meine nackte Schulter gerät. Natürlich schreie ich mörderlich los, und als er, zärtlich erschrocken ob seiner väterlichen Untat, mich über und über mit Küssen bedeckt, nehme ich wahr — in staunender Befriedigung verstummend — daß in seinen stahlblauen Augen ganz wirkliche echte Tränen stehen.

Mit diesem Anblick verbindet sich irgendwie die Erinnerung an ein Knallbonbon. Damals und auch später noch brachte er mir von der kaiserlichen Tafel ein bis zur Unwahrscheinlichkeit prachtvolles Bonbon mit, von dem ich annahm, daß, wenn man es knallen ließ, goldene Gewänder herauskämen. Als ich jedoch hörte, es sei nur Kleidung und Kapuze von Seidenpapier, hab ich es nicht



knallen lassen: und so blieben, gewissermaßen, doch goldene Gewänder unwidersprochen darin.

Dies Superlativische, über alle Erfahrung Hinausfliegende, sowie umgekehrt das höchst positiv mit einer geringfügigen Einzelheit Verklammerte, scheint, wie wenigstens mir vorkommen will, all denen Kindereindrücken eigen zu sein, die sich uns fest ins bewußtseinsbereite Gedächtnis graben; immer scheint sich in ihnen diese Doppeltendenz zu finden: einmal in das ganz eng Umschriebene, sich typisch Wiederholende und dadurch Einprägende, der kindlichen Erlebnismöglichkeiten — dann aber auch in eine seltsam davon ausgehende Weiterstrahlung, eine fast unerschöpfliche Tiefenwirkung. Der Gegensatz spiegelt sich darin, den die kleine Kindeswelt zur großen Umwelt bildet, doch auch der andere: einer Verträumtheit, die es noch groß umfängt, zu den präzisen Grenzen der Einzeldinge ringsumher. Dem Kinde, weil es sich noch nicht total zur Welt geboren hat, noch nicht so fest verfangen hat im System des Vielfältigen, steht noch jeder geringste Teil davon für das Ganze, als Statthalter und Machthaber unverkürzten Lebenswunders und diese Befrachtung, Überladung der Dinge nicht mit vielem nur, sondern mit gleichsam allem, in jeglichem, bleibt als ihr Reichtum und Zauber an ihnen haften: so daß noch für späteste Erinnerungen Perspektiven davon ausgehen nach überallhin — Wege sich auftun, vergessene, verwachsene, auf denen die Alten noch sich zurückfinden zu rätselhaften Schätzen, und um die jeder Schaffende heimlich weiß wie um Heimat.

In der elterlichen Obhut (oder dem, wodurch sie vertreten wird) schließt sich dem Kinde dieses sein Doppelerleben zu Einem zusammen, insofern die Eltern außerhalb seiner und doch noch wie mit herübergenommen sind von jenen Fernen, aus denen das Kind eben erst landete an den Ufern des Menschseins. Von woher sie ja ihre Stammesverwandtschaft besitzen mit sämtlichen Zauberern und Feen, all diesen Vize-Mamas und -Papas aus den Märchen, deren Tun nur verrät, was man den Eltern längst heimlich zutraute: nämlich ebensowohl wesenseins mit dem Kinde zu sein als auch überlegen dem Unbekannten außerhalb, und dadurch jedes Wunders mächtig — d. h. aber: des dem Kinde allein selbstverständlichen. Kinderglück ist von so äußerster Wichtigkeit deshalb, weil Innen und Außen ihm nur eins werden können in Eltern-Allmacht und -Liebe, aus der heraus das unbekannte Dasein sich gefahrlos aneignen läßt — spielend. Und so mag Erinnerungen daran trotz ihrer Inhaltsverschiedenheit, wie im Traum, ein Gleiches zugrundeliegen — ein Intimstes des Wünschens — etwas von jener Zärtlichkeit, die Mund und Augen meines Vaters für mich gehabt, zugleich geeint unbezweifelbarer Machtfülle, wohl- wie wehtuender — wenn auch nur repräsentiert durch eine Zigarette und ein Knallbonbon.

Offen bleibt die Frage, wieso ein Gott sich in solche Familienintimität hineinzumengen hat, und wirklich sieht man gesunde, glück-

liche Kinder, auch wenn sie seine Anwesenheit gutgläubig hinnehmen, auf deren verwunderliche Tatsache ganz überraschend nüchtern reagieren. Es bleibt also möglich, daß es Krankhaftes war, was mich gottbedürftig werden ließ, wie ja auch augenscheinlich die Gaben des Gottes Regressionen darstellen auf realitätsabgewandte Wunscherfüllungen. Nur daß beim Kinde, zumal einem kleinen, auch nur ein sehr kleiner Schritt zurückzutun ist aus den Wirklichkeitsgrenzen in ein paradiesisch Unbegrenztes. Auch darf man ja nicht vergessen, daß in der Stellung des Kindes zum Außenleben schon an sich selbst etwas Zwiespältiges ist, insofern die nämlichen Eltern die wesenseins scheinen mit seiner Glückseligkeit, zugleich seine Erzieher sein müssen für lauter ihm fremde, der Erwachsenenwelt entnommene Zukunftswerte, so daß ein jedes Kind schon früh von Heimlichkeit und von Feindlichkeit in sich erfahren und seine wahre Geborgenheit über die Eltern noch hinaus verlegt sehen kann. Überdies stand ein Gott schon parat, vorgeführt und übernommen aus der evangelischen Orthodoxie der großen Leute. Wenn ich auch allerdings bereits sehr früh da meine stillen Unterscheidungen machte: bei den Hausandachten z. B., wo er uns allen unterschiedslos zukam, war er für mich ungefähr nur soweit wirklich anwesend, wie etwa ein uns sehr vertrauter Mensch auch noch im Gesellschaftsanzug und unter vielen, für uns da ist. Ganz anders benahm er sich mit mir allein. Und läßt sich diese Spezialbeziehung zu meinem allerfrühesten, allerbesten Freunde nur schwer in Worte fassen, so hat sie das doch mit dem spezifischesten Gehalt auch der Eltern- und Kinderbeziehungen gemein, trotzdem es sich dort um Geschöpfe von Fleisch und Blut handelt: was man beobachtet, bezieht sich auch da scheinbar auf Spiel und Torheit, und reicht dennoch, daran entlang, bis in den stummen Urgrund alles Lebensernstes hinab. So wüßte ich nur von Kindischem zwischen ihm und mir zu reden und weiß doch, daß es lebenslang kaum etwas an Wunder und Wundervollem gab, zu dem ich nicht zutraulich hätte sein können infolge dieser Kindereindrücke von einem Gott.

Selbst die permanente Tarnkappe, die meinen Freund für mich unsichtbar erhielt, störte mich zum Verwundern wenig: sie saß ihm durchaus so natürlich wie anderen Leuten ihr Hut. Ohne ihn zu sehen, war mir doch bekannt, daß er annähernd einem vergöttlichten Großvater gleichkam — einem mit grauem Bart und großem Mantel, in dessen auffallend weiten Falten und Taschen keineswegs bloß die Sorgen des Menschengeschlechts Raum fanden, sondern erst recht jedes Kinderspielzeug. Noch verwunderlicher war, daß auch die Unsichtbarkeit dieser Gegenstände in seinen Taschen, diese Erfüllungen über alle Stränge schlagender Kinderwünsche, mich ebenfalls nur wenig irritierte. Es ist da etwas, wobei sich an das Knallbonbon, das ich lieber nicht knallen ließ, zurückdenken läßt. Mir genügte jedenfalls, daß er auch im Schenken sogar mehr als Elternmacht besaß: Allmacht, und mehr an Zeit und Gegenwart verfügbar,

als sogar Eltern haben — in jedem Augenblick, für jedes Verlangen: Allgegenwart.

Aber auch Allmacht und Allgegenwart des Gottes drücken schon dem Kinde naiv dessen eigene Lebenszuversicht aus — dessen eingebornes: »mir kommt alles zu!« — und nur deshalb ist auch unsichtbares Spielzeug als wirklich vorhandenes legitimiert und nur deshalb die göttliche Nachsicht so selbstverständlich. Der Gott als bewußt »wunscherfüllender« ist bereits eine Hilfsaktion zu dieser Zuversicht, um ihn dem eigenen Verstand oder den anderen deutlich zu machen, er ist schon ein Kompromiß.

Bei alledem gab es einen dunklen Punkt in dieser Sachlage, der für mich der hellste war. Gott erwies sich nämlich als Gott ganz besonders dadurch, daß er nicht nur meine Wünsche erfüllte, sondern die meiner Eltern in bezug auf mich unerfüllt ließ: er erwies sich als mein ganz alleiniger Spezialgott dadurch, daß er ein Gott der Oppositon war — eine Partei bildend mit dem Kinde, gegenüber allen Erwachsenen mit ihren fremdartigen Begriffen und Interessen und ihrer Leidenschaft für Pädagogik. Von der hielt er nicht viel. Immer lag es für mich so günstig, daß ich nach jeder erlittenen Strafe seines lebhaftesten Mitgefühls sicher sein konnte — fast als habe er da was gutzumachen und nicht ich: fast wie mein Vater damals den kleinwinzigen Brandschaden selbst verursacht hatte und unter Zärtlichkeit gutzumachen hatte. Am meisten rechnete ich darauf in jenen düsteren und feierlichen Fällen wo (auf einer Riesentruhe, die Sommers das Pelzwerk beherbergte) ein Birkenreisig zu peinlicher Anwendung gekommen war, wenn nichts anderes meinen Eigensinn erweichen zu können schien. Der Gott, der ins Verborgene sieht, mußte wohl auch ein rotangelaufenes Gesäßchen bemerken. Befand ich mich dann gerade in edelmütiger Stimmung — doch das war leider durchaus nicht immer der Fall — so ersuchte ich ihn, meinen Eltern diesen kleinen Exzeß nicht weiter übel zu deuten; sonst jedoch besah ich mir tagsdarauf ganz unwillkürlich die laufenden Vorkommnisse daraufhin, ob sie nicht ein paar milde Gottesrügen in meiner Sache enthielten.

Erst seit der Beschäftigung mit Freuds Psychoanalyse ist es mir klar geworden, welche Tragweite diesen kindischen Korrekturen unter göttlicher Legitimation innewohnte — wie sie in manchem gewiß schädlich und hemmend sein mochten, weil entgegen berechtigten und gerechten Erziehungsprinzipien, doch wie unendlich viel mehr noch heilvoll, weil sie mich hinderten, Bruch oder Zwiespalt in mir selber kennen zu lernen. Nicht nur wurde das später von Bedeutung für mich, insofern ich mit meinem ganzen Denken und Wollen in starken Gegensatz zu meiner Umwelt geriet und dieses seine Wesensselbstverständlichkeit leicht dabei hätte einbüßen können, sondern überhaupt wurde von vornherein damit der gefährlichsten Gewalt des »Verbotenen« und »Gebotenen« die Spitze abgebrochen und damit die Tendenz zum Verdrängen auf gewissen

Gebieten abgestumpft. Von allem aber, was das Leben uns in der Kindheit schenken kann, ist dies das lebendigste Geschenk.

Darum, so bis ans Krankhafte phantastisch sich das Ganze auch anläßt, erscheint es mir jetzt weit eher als eine Methode im Grunde nüchterner Abwehr von dem, was nur zu oft geeignet ist phantasiekrank zu machen — einer Selbstwehr gegen viele Gespenster, die der eigenen Wirklichkeit zu entfremden imstande sind. Und ich sage mir, daß gerade in der drastisch-kindischen Art solchen Gottesumgangs ja nur typisch zur Wiederholung gelangt, was den ursprünglichen Sinn aller alten Gottesbilder enthält: nämlich ebenfalls nur der kindlichen Erkenntnisform nach phantastisch zu sein, doch dem Wesen nach die volle Nüchternheit einer Selbstdurchsetzung gegenüber Mächten und Ängsten, die das Menschenkind in seiner Lebenskraft zerstückt hätten. Nur daß für das heutige Kind die Sachlage sich so paradox wenden kann, daß es nicht etwa gegen wilde, reißende Tiere oder Gefahren mit einer Gottesfiktion als Waffe zu kämpfen hat, sondern gegen eben religiöse oder moralische Fiktionen seiner Eltern, seiner Umwelt, mit Waffen, die es eventuell dem Gott selber entlehnen muß, indem es sich ihn, naiv wie damals, zum eigenen Lebenssymbol umformt.

Das ist nur möglich, wo für die kindliche Auffassung die Gotteswirklichkeit noch in nichts der Tageswirklichkeit nachsteht und die Extreme des Exorbitanten und Banalen sich noch berühren: und wiederum ist dies ein Merkzeichen aller »primitiven«, d. h. also ohne weiteres aus sich heraus schöpferischen Religiosität. Ja, man muß sagen: Kaum beginnt die Verstandesentwicklung daran Anstoß zu nehmen, kaum beginnt die göttliche Tarnkappe sich auch nur insoweit zu lüften, daß darunter gleichsam die Unsichtbarkeit als solche sichtbar, fühlbar, Tatsache, glaubenheischend wird, so hebt auch schon die Fragwürdigkeit des Göttlichen an. Der Seele wird bereits ein Aufschwung, eine Exaltation zugemutet, um nicht zu bemerken, auf wie schmaler Scheide sie dasteht zwischen der schon verlorenen Nüchternheit der Naivität und der noch drohenden der Aufklärung. Der Prozeß des Glaubens selber wird Sache der Absicht, der Bemühung, der Diskussion. Weshalb auch historisch die kritischen Zweifelperioden am liebsten sich den glaubensexaltiertesten anschließen: sie sind Gefühlsübermüdungen.

Allein anderseits: nur wo man mit Gedanken und Gefühlen dem Gott so gefährlich dringlich zu Leibe will, wird er vor einer Todesart bewahrt: vor der ganz akuten, gewaltsamen, fast wie durch Selbstmord. Denn die nämliche Verstandeskritik, die ihn später auf alle mögliche Weise langsam aushungert, schützt ihn auch, solange sie seiner für alle möglichen Zwecke neben den religiösen bedarf. Sie erhöht und behängt ihn mit vielen fremden Zutaten, die einer steigenden Ehrung gleichkommen und wenn er schon anfängt, eine schlechte Figur zu machen, so steckt sie ihn nacheinander in so verwirrende Verkleidungen, daß man noch lange nach

seinem endgiltigen Hinscheiden nie recht wissen kann, ob nicht selbst unter der »atheistischesten« Außenseite sich doch nur ein wohlmumifizierter Gott maskiert. Lediglich die primitivsten, die Kindheitsgötter der Menschheit werden noch nicht durch solche List der Entwicklung (in der Religionsgeschichte heißt sie »Vergeistigung«) aufrecht erhalten; noch unverkleidet, nackt bis zur Anstößigkeit, stehen sie da: nichts als lauter Wunder. Kraß und friedlich kommt noch die ganze Unlogik, aus der sie bestehen, zur Erscheinung: dasjenige also, was man nicht vorwärts, in die Verstandeswelt, treiben kann, ohne mit jedem Schritt zugleich eine Rückbildung daran zu verüben, denn an einem Gott kann absolut nichts anderes »entwickelt« werden als seine Widersprüche. Deshalb ist, ehe Zweckhaftes bewußt an seinem Bestande mitarbeitet, nichts so leicht tödlich verletzbar wie so ein Gottgebilde: noch ehe man sich Rechenschaft davon gibt, was ihm geschah, ist es nicht mehr am Leben. Und dieses, inmitten all des Wirklichen, geisterhaft leise Entschwinden ist vielleicht nicht minder charakteristisch für das noch unvermischt Gottartige daran, wie der unbekümmert derbe Realismus seiner primitiven Struktur: es ist gewissermaßen die einzige Art von Gott, die *ganz* nur als Gott kommt und geht.

So erkläre ich mir den plötzlichen Verlust meines besten Freundes zu einer Zeit, wo seine allzu realistische Beschaffenheit selbst meinem noch kindischen Verstande wohl nicht mehr plausibel sein konnte — doch durchaus vor der Zeit, wo ein Zweifel an ihm mir ins Herz fallen konnte. Er ging von mir, wie er wohl nur von einzelnen, nicht von einer ganzen Glaubensgemeinschaft mit ihrem Amalgam von ihm verbundenen Interessen, hinweggleiten kann: ich verstand nicht, ihn etwas anderem als der ursprünglichen Gottphantasie zu verbinden. Dadurch blieb der Eindruck von einem Todesfall, einem Verlassenwerden, nicht von Anzweiflung seiner Existenz oder Abtrünnigkeit meinerseits. Er entwich, wie Kindheit zurückweicht, in rätselschwer traumhafter Weise in das Niedagewesene. Ähnlich wie das für lebendig, für »wirklich«, gehaltene Kinderspielzeug sich entseelt — irgendwann einmal, für irgendeinen Blick, der darauf anders fiel als sonst — und dem von da an auch ein hundertmal feiner konstruiertes, ja, ein dem Verstand unerklärlich feines, doch von der alten Illusion nichts mehr wiederbringen könnte; im Gegenteil, nur Verdacht wecken könnte es, durch die Anstrengungen, einen Glauben einzureden, der ja durchaus nur im schöpferischen Tun des Kindes selbst bestand und sich eben daher am simpelsten, unraffiniertesten Gegenstand vollauf genügen ließ. Ich gerate auf diesen Vergleich aber deshalb, weil mir noch nach vielen Jahren, wenn mir von damaligem Spielzeug was vor Augen kam, gerade das die Erinnerung an meinen allerersten Freund mir im Gedächtnis aufriß: so sehr blieben er und die Kindheit eins. Wie von alten Gottheiten ihre totemistischen Abzeichen sie selber lange überleben, so schienen noch Lederbälge oder Porzellanleiber

von Puppen — sonderbaren Urfetischen vergleichbar — mir aus starren Glasaugen etwas entgegenzublicken von uranfänglichstem Erleben, tiefere und immer tiefere Welten aufschließend, bis alles persönliche Erinnern daran erblindet und, nur noch tastend, sich verliert vor den dunklen Umrissen eines beginnenden Gottes: der auch enden konnte.

So unmerklich der lebendige Gott sich ins Nichts verflüchtigt hatte, so erdrückend lastete der tote: und ich bin nicht sicher, ob ich in meinem Leben von etwas Düstererm überhaupt weiß. Weil er nicht klar bewußt, selbständig, in der Reife einer Einsicht preisgegeben worden war, darum erschien die Macht, die mich seiner beraubte, mir gar nicht als einbegriffen in meine eigenen Wesensäußerungen, sondern als ein mir feindliches, böses, unheimliches Gegenüber. Die »Gläubigkeit« hatte bewußt so wenig abgenommen, daß selbst das Nichtmehrvorhandensein des Gottes zunächst nur einen neuen »Glauben« provozierte: den an den Teufel. Bekannt war mir dieser nebst seinem höllischen Aufenthalt ja ebenfalls längst, indessen war er es bisher nur theoretisch, noch nicht praktisch gewesen. Ganz fein definiert die christliche Kirchendogmatik den Charakter der Hölle als Selbstverlassenheit, weil Gottverlassenheit: in der Tat ist ja erst dies der äußerste Grad von Vereinsamung, wo wir selbst uns entwendet werden, also zwiespältig werden, also nicht einmal mehr allein, sondern in der Gesellschaft des Unheimlichen sind, d. h. dessen, was unmöglich außerhalb unserer sein kann und doch ist — des Gespenstischen. Der böse Teufel brachte es zu keiner langen Laufbahn bei mir, doch zu einer ebenso kindisch-krassen, wie der liebe Gott, und er ließ mich schmoren und braten in all der Sinnlosigkeit von Ängsten und Schuldgefühlen, vor denen der liebe Gott mich sogar da bewahrt hatte, wo sie ein klein wenig am Platz gewesen wären und von wo aus sie ihren mißachteten Schatten möglicherweise jetzt rächend in das Überlebensgroße seiner Sphäre reckten. Gerade infolge ihrer drastischen Kraßheit tobte diese Reaktion sich rasch wie ein Fieber aus: sie erwies sich als ebenso ungeeignet, sich zu geistigeren Gewissensformen zu entwickeln, wie auch der Gott es nicht zu irgendwelcher Vergeistigung gebracht hatte.

Dagegen blieb eine andere Folgeerscheinung dauernder und gefährlicher: die Phantasietätigkeit, bisher im Gott gebunden, der sie zugleich mit aller Realität zusammenschloß, wurde durch die plötzliche Freigebung nun erst phantastisch, krankhaft, d. h. realitätsabgewandt, als sei ihr damit eine Tür in alle Wirklichkeit zugeschlagen. Als sie aus der Hölle glücklich entkam, verfing sie sich im Spiel mit sich selber: was sich darin äußerte, daß anstatt des Interesses an der Umgebung, sie sich erträumten Gebilden zuwandte: allerdings bezogen auf wirklich vorhandene Menschen, flüchtig vom Anblick auf den Straßen her aufgegriffene Illustrationen, die mit Namen und Schicksal versehen wurden und mit allem, dessen sie

bedurften und was sich an den schönsten Schaufenstern, ohne zu sparen, für sie aussuchen ließ. Solch einem Menschenexemplar konnte ich lange innerlich nachgehen, angestrengt aufmerksam für Miene, Haltung, Ausdruck, wenn ich es wiedertraf, bis es endgiltig in den schon vorhandenen Kreis der Zusammenhänge eingereiht war — ohne Zeitmoment der Einteilung jedoch: denn wie sie da ahnungslos an mir vorüberschritten, Männer, Frauen, Kinder, Greise, besaßen sie meistenteils für mich schon in irgendeinem der anderen ihre eigene vergangene Jugend, oder ihr zukünftiges Alter, ihren Vorfahren oder ihr Kindeskind — neben- und miteinander Geburt und Tod und Wechsel der Geschlechter.

Nun hatte ich allerdings dies Spiel bereits von ganz kleinauf getrieben: allein der Unterschied war, daß ich damals meine Geschichten nicht mir selbst, sondern dem lieben Gott erzählte — oder, was dasselbe war, von ihm erfuhr, denn nie vergaß ich seine Allwissenheit, der man nichts vormachen konnte; ich fügte deshalb vorsichtigerweise immer hinzu: »wie Du weißt«, — und, aus dem gleichen Grunde, aus dem ich mit äußerster Achtsamkeit selbst das kleinste Stückchen Realität auszulassen oder geringzuschätzen vermied, überließ ich mich darüber hinaus nur um so treuherziger meiner Phantasie, die ganz ebenso wie irgendeine Tagesrealität sich erst im Gott zuverlässig beglaubigte. Deshalb blieben die späteren Phantastereien, trotzdem sie an sich eine viel größere Ausbreitung gewannen, durchaus minderwertig abgegrenzt gegen diese frühere untere Schichte, auf der doch ein ganzer Zusammenhang von fertig phantasierten Menschen und Schicksalen bereits basierte, und dadurch einer Echtheit, »Wirklichkeit« teilhaftig war, der gegenüber alles unlegitimiert erschien, was ich, mir selber zuhörend und meiner Willkür bewußter, aussann. Auch lag über den Geschöpfen jener Zeit ein feiner Glanz, den der liebe Gott auf sie ausgestrahlt haben mußte, als er ihre Seelen und Geschicke einen Augenblick in den Händen gehalten und damit sanft und fröhlich gemacht hatte. Statt dessen trugen sie von da ab — vertrieben aus dem Paradies mit mir —, auch alle meine Erdenlast mit sich; und ich entsinne mich, daß, als ich masernkrank lag, ich im Fieber mich ganz erdrückt fühlte von der Verantwortung für alle die Menschen, von denen ich nicht wußte, wo sie hin sollten, falls ich wegstürbe. Aber auch außerhalb dieses drolligen Albtraums begann ihre Fülle dadurch auf mir zu lasten, daß sie sich zu einer immer umständlicheren Chronik auswuchs und schließlich zu solch einem Knäuel unentwirrbar zunehmender Wechselbeziehungen zwischen den stets drei- bis viermal gleichzeitig vorhandenen Exemplaren, daß jedes Gedächtnis davor versagte. Da begann ich, bekümmert, mir mit Notizen darüber zu helfen, meist nur trockenen Namen, Daten, Zahlen, von denen endlose Verbindungsstriche nach allen Seiten und kreuz und quer in sich zurückliefen — halb Schriftwerk, halb Netzwerk, und mitten darin, unsichtbar aufbewahrt, das Wissen um eine Vorsehung, die

all dies früher noch unvergleichlich viel einheitlicher ineinander versponnen haben würde.

In einem Punkt jedoch hatte der Gottesverlust, nach der teuflischen und nach der phantastischen Wirkung, eher eine entschieden abhärtende. Denn wenigstens erzog er das Denken zu strafferer, von subjektiven Einmischungen befreiterer Disziplin in Glaubensfragen. Wohl begegnete mir Gott noch oft und lange, als Gott der Erwachsenen, als das von Logik und Erfahrung zweckmäßig zurecht retuschierte Glaubensbild, oder er tauchte auf dem Hintergrund streitender philosophischer Anschauungen auf in schattenhaft sublimem Umriß. Allein dieses Wesen besaß keinerlei Verwandtschaft mit dem groben, bunten Holzschnitt des Kinderfreundes, und machte keine Erinnerung an ihn lebendig: wo Theorien um ihn stritten, und ging es selbst um seine Existenz, da kam das Resultat auf nichts Erregenderes hinaus, als wenn es sich um das Vorkommen einer angezweifelten Käfersorte gehandelt hätte. Ein solcher Abbruch findet wohl nur statt, wenn das, was Religion einem Menschen bedeutet hat, in so frühe Lebenszeit fiel; entstehen dagegen die Glaubensvorstellungen erst als Kompromiß bereits zwischen Wünschen und Denken, drücken sie ihren Wunschgehalt nicht mehr so restlos sorglos aus wie nur erste naive Kinderträume den ihren, dann wird auch das ehrlichste Denkresultat so heimlich unterbeeinflußt sein, wie die klarste Traummanifestation von den in ihr maskierten Motiven. Das ist aber nicht nur ein Schade an der darin aufgewendeten Verstandesarbeit, sondern, so widersinnig es klingt, auch schade um den Gott. Denn mit dem innersten Motiv verdeckt es gerade das, weswegen er sozusagen für die Menschen ins Leben tritt: nämlich doch nicht nur als Krücke und Krankenstuhl, sondern als Ausbruch der sich mit nichts Geringerem genug tuenden Lebenszuversicht selbst, als ihr jauchzendes Lebenssymbol und Siegesvorzeichen. Den Gott dankt man nicht ab: man dankt ihm durch die Lebendigkeit des Lebens, die einstmals für die Menschen nur er ganz zu verbildlichen vermochte. Indem er das Leben dadurch ganz aufweckt, hebt er sozusagen sich als Notwendigkeit auf. So ist, was am gotthaftesten von ihm überlebt, wirklich seine Verneinung. Und damit, daß es so sein kann, gibt er der Vergänglichkeit überhaupt einen ihrer höchsten Zauber, ihren göttlichsten: was Verlust heißt, wird gleichbedeutend mit Heimkehr zu sich selbst.

Sicherlich kann man es paradox finden, und es beweist sich ja auch bloß durch eine reine Gefühlsbestätigung, wenn ich deshalb behaupte, daß nichts meinem Kinderglück beim Gott eher gleich kam, als dies helle ernste Jugendglück am Erkennen, — diesem ganz gottabgekehrten. Doch wenn das auffallend erscheint, so muß man sich nur veranschaulichen, wie oppositionell seinerseits so ein Kindergott scheinbar entstehen kann und doch ganz aus den Eltern selbst, — wie seine Weite, die alle Dinge mitumfaßt, doch nur in sich zusammenfaßt die Erinnerung an die engste, allerengste Menschenzärt=

lichkeit, deren Süße ein Kind zuerst zu kosten bekam. Gern stelle ich es mir daher auch weiterhin so vor, wie die Psychoanalyse es plausibel gemacht hat: daß schon in den Fragen der Kinder »wo sie herkommen«, in der sexuellen Neugier, welcher der Gott und die letzten Dinge oft so verblüffend nahe liegen, schon denkerischer und zärtlicher Drang ununterscheidbar eins bilden, und daß auch der abgeklärteste Wissenstrieb noch aus dieser erdwarmen Wurzel hochwuchs. Denken wie Leben, Erkenntnis wie Geschlecht, in ihren auseinanderlaufenden Tendenzen, treffen zusammen in diesem gemeinsamen Ursprung, und die Frage danach, wer und woher wir sind, erwacht in uns als die erste volle Glut des Bewußtwerdens davon, daß wir sind.

Wenn an derartigen Einzelheiten, von denen Entwicklungen ihren Ausgang nehmen, Neurotiker, also lebensgehemmte Menschen, ihre dauernden Fixierungen erfahren, so erscheint das wie ein ahnungsvoller vergeblicher Immerwiederversuch, den doch alles enthaltenden Lebensschrein selber darin zu eröffnen, aufzubrechen. Und umgekehrt auch verlieren die Tatsächlichkeiten solcher Art sich für das Gedächtnis vielleicht um so spurloser, je freigebiger die Lebensfülle, die gleichsam sinnbildlich darin zusammengefaltet lag, sich ausbreiten und damit ihr eigenes Bild sorglos in nichts zerstieben lassen durfte. So würde es mir schwer fallen, für den ganz und gar verloren gegangenen Gott noch etwas Spezielles, noch von ihm selbst direkt Herrührendes, im Verlauf des späteren Erlebens anzuführen — es seien denn zwei feine leise Wirkungen, die sich nie völlig verflüchtigt haben, sondern beharren wie ein Stück Kindheit — eine negative und eine positive. Die negative als ein Gefühlsvorurteil (womit ich sagen will: auch unabhängig noch vom jeweiligen Einzelurteil) wider alles Schuldbewußtsein, wie wenn das Relative an allen Verboten und Geboten, eine Verneinung ihrer letzten Instanz, immer fühlbar und gegenwärtig bliebe. Die positive als das beglückende entgegengesetzte Vorurteil: wie wenn alle Freude, auch die relativste noch, durchaus darüber hinaus zu werten sei, ungefähr so, als habe sie eine ganze Ewigkeit rund um sich, sie zu sanktionieren, und in endlosen Jubelchören das Wort Spinozas zu variieren: »Freude ist Vollkommenheit.«

Sind nun beide Vorurteile gleichzusetzen mit nicht vollgelösten Fixierungen an Kindereindrücke — von etwas gar zu göttlicher Nachsicht vielleicht und von Spielen mit unsichtbarem Spielzeug — so haben sie sich doch nicht als Hemmungen kundtun können, sondern haben als Förderungen der Lebenszuversicht, sei des Daseins Inhalt im übrigen welcher er wolle, gewirkt. Um das begreiflich zu finden, muß man vielleicht dessen gedenken, wie auch umgekehrt dann, wenn Lebenszuversicht am höchsten ansteigt, oder wenn das Leben sich ganz sich selber adäquat, d. h. schöpferisch, betätigt, es wiederum Stimmungen zugänglich ist, die sich den religiösen nähern. Man hat viel davon gesprochen, daß da, wo sexuell, also dem Ursinn nach, Leben gezeugt wird, Mensch und

Tier ein Überschwang ergreift, der sich nur in Verzückungen am Partner entladen kann, und daß der Mensch sich dann nicht genug tun kann an kindlichsten Idealisierungen, Vergöttlichungen. Dies läßt jedoch nicht nur den Grad erkennen, worin das Sexuelle dem schöpferischen Kernpunkt des Daseins entspricht, sondern auch, worin alles Volldasein, jedes Ganzerleben, gleichviel sogar ob es nur körperhaft zum Ausdruck komme, irgendwie zurückgreifen muß auf die geistigen Ursymbole, in denen gewissermaßen seine Totalität dem Kinde eingewickelt lag, und die deshalb in ihrer Bedeutung über alles Einzelne weit hinauszureichen scheinen. Was wir mit ihnen meinen, ist immer das Leben: auch »Gott« ist nur der letzte Akzent darauf.



Andrea del Sartos Kunst und der Einfluß seiner Gattin.

Von Prof. Dr. ERNEST JONES (London).

Für viele Generationen von Kunstforschern war es unerklärlich, warum Andrea del Sarto trotz seiner verblüffenden Gaben auf allen Gebieten der Malerei doch kein Künstler ersten Ranges wurde. Je sorgfältiger man seine Arbeiten im Detail analysiert, um so größer wird das Erstaunen bei dem Beschauer, vor allem bei dem Kenner. Seine Zeichenkunst ist unübertroffen in ihrer Fehlerlosigkeit und spottet jeder Kritik; er war der beste Kolorist seiner Zeit und wurde in diesem Punkte nur von einigen Mitgliedern der venezianischen Schule übertroffen; er war ein vollendeter Meister des Clair-obscur, seine Kompositionen waren von nahezu vollkommener Harmonie, seine Fresken zeigen uns noch heute das Höchste, was auf diesem Gebiete erreicht werden konnte, und seine technische Geschicklichkeit wendete er mit einem Zartgefühl an, mit einer Sicherheit des Urteils und einem Geschmack, die über jeden Vorwurf erhaben sind. Es ist daher nicht zu verwundern, daß er selbst von einer kritischen Generation den Titel »il pittore senza errori« erhielt. Abgesehen von diesen Fähigkeiten müssen wir noch bedenken, daß er in Florenz lebte, zugleich mit Raphael und Michelangelo, zu einer Zeit, da die Kunst der Renaissance ihren Höhepunkt erreichte, bevor noch eines der bald darauf eintretenden schweren Verfallszeichen vorhanden war, zu einer Zeit, in der die Luft selbst von Inspiration erzitterte. Und doch, trotz alledem stehen wir der überraschenden Tatsache gegenüber, daß Andrea del Sarto niemals die wahre Größe in seiner Kunst erreichte, daß seinen Werken etwas Wesentliches fehlt, das sie jeden Anspruchs darauf beraubt, in einer Reihe mit denen der ersten Meister zu stehen.

Einige Zitate von sachverständigen Beurteilern werden seine Vorzüge und Mängel weit besser schildern, als ich mir schmeicheln kann, es zu vermögen:

Sir Henry Layard[1] hält sein frühestes uns erhaltenes Werk (in der Annunziata), das aus seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahre stammt, für »ein Beispiel für die höchste Stufe der Technik, zu der man im Fresko gelangte« und auch Leader Scott meint darüber, »man könnte es wohl zum Höchsten rechnen, was je im Fresko erreicht wurde«[2]. Guinness schreibt über ihn: »Er übermittelt uns die Geheimnisse der Natur mit einer Kraft, die alle Schwierigkeiten der Technik so vollkommen besiegt, daß die Anstrengung für ihn nur ein Kinderspiel zu sein scheint, und seine Hervorbringungen

[1] Layard in der 5. Ausgabe von Kuglers Handbook of Painting 1887, art. II, p. 457.

[2] Leader Scott, Andrea del Sarto. 1881, p. 92.

sind nur neue Äußerungen ihrer tiefen Mysterien ... Die Werke von Männern wie Buonarotti und Leonardo verraten tausend Feinheiten der Erfindung und erfüllen uns mit Staunen über die Schwierigkeiten, von denen sie sich nicht abschrecken ließen und die sie überwanden. Aber Andrea wußte nichts von solchen Kompliziertheiten, technische Schwierigkeiten gab es für ihn nicht ... Sein wunderbares Talent, das ihm schon früh den Titel »senza errori« eingetragen hatte und die natürliche Einfachheit seines Charakters ließen ihn ohne den Wunsch zu verblüffen. Er strebte nichts an, was nicht im Bereich seines lenksamen Pinsels lag, und je länger der Beschauer seine Werke betrachtet, desto größer wird seine Bewunderung gegenüber dieser umfassenden Einheit und Ganzheit ... Diese Eigenschaft der natürlichen Einfachheit, dieser Mangel jeder Übertreibung ist es, der del Sarto in so hohem Maße zu einem Künstler macht, der mehr zu Künstlern spricht als zum gewöhnlichen Publikum, denn dieses ist ohne Verständnis für die vornehme Einfachheit seiner Werke und seine erstaunliche Macht über die Technik«[1]. Er sagt von Andreas Meisterwerk, der Madonna des San Francesco, »die Schönheit dieses Gemäldes übersteigt alles Lob« und von den Scalzi-Fresken »ihre Technik enthüllt uns die fast übermenschliche Kraft des Künstlers, der — innerhalb der Grenzen des Clair-obscur — sich hier als vollendeter Meister der Farbe erwiesen hat. Sie wurden von keinem anderen Künstler Italiens erreicht«[2]. Über das berühmte letzte Abendmahl schreibt er: »Kein anderes Wort als schimmernd kann den wie von Edelsteinen ausgehenden Farbeneindruck und die herrliche Zeichnung beschreiben, die beim Eintritt in das Refektorium des Salvi-Klosters das Auge verblüffen.« Es war die Schönheit dieser wunderbaren Schöpfung, die sie während der Belagerung von Florenz vor der Vernichtung rettete, als die Soldaten, die das Kloster dem Erdboden gleichgemacht hätten, in das Refektorium einbrachen und dem erhabenen Drama gegenüberstanden, das der Pinsel des Künstlers so lebendig dargestellt hatte[3], da hielten sie inne, wie von einem Zauber gefesselt. Bottari nennt Andreas Tabernacolo »ein göttliches Gemälde, eines der schönsten, die je aus Menschenhand hervorgingen«[4] und ähnlichen Lobeshymnen begegnen wir häufig genug. Eine recht warme enthält auch Michel Angelos Bemerkung zu Raphael:

Mein Freund, da gibt's so einen kleinen Wicht
In unserm Florenz, niemand achtet sein,
Der, wäre er zu Plan und Werk berufen,

[1] Guinness, Andrea del Sarto. 1899, p. V, 57, 58.
[2] Guinness, p. 21, 44, 45.
[3] Guinness, p. 42. Nach Vasaris Bericht über diese Episode (Vol. III, p. 224) wurde das Gemälde von dem kommandierenden Offizier gerettet. Die reicher ausgeschmückte Version scheint auf Varchi (Storie fiorentine, Vol. III, p. 186) zurückzugehen.
[4] Zitiert von Guinness, p. 32.

Befeuert so wie Du von Papst und König,
Brächt manchen Tropfen Schweiß auf Deine Stirn[1].

Andreas Mängel sind treffend zusammengefaßt in Reumonts Worten: »Es fehlt in seinen Werken das Großartige«[2]. Er scheint keine innere Vision, keine Inspiration, kein Ideal, das ihm vorschwebte, gehabt zu haben und er vermag den Beschauer seiner Werke zu nichts anderem zu bewegen, als zu einem Gefühl der Bewunderung ihrer abstrakten Schönheit und Vollendung; er läßt ihn im Herzen kalt und nie ruft er die Empfindung von etwas Jenseitigem hervor, das auf geheimnisvolle Weise geoffenbart wurde. So schreibt z. B. Reumont: »In del Sartos Madonnen spricht sich eine frische, blühende, oft kräftige Natur aus; aber sie tragen nicht die Aureole des Geistigen, des Unaussprechbaren, des Himmlisch-Sehnsüchtigen, mit der wir uns Mariens Haupt so gern umgeben denken und ohne welche sie ihres schönsten Reizes verlustig geht«[3]. Dasselbe, aber weniger tadelnd, spricht Guinness aus: »Aber wenn Andreas Seele in den Dingen der Sinnenwelt lag und er die Vision der idealen Schönheit nicht besaß, so war das Geheimnis der sichtbaren wahrlich in seiner Gewalt und sie wurde von ihm mit vollendeter Geschicklichkeit wiedergegeben ... Er kümmerte sich um keine Rivalität, er wendete keine Kunststücke an, er fürchtete nicht des Mangels an Originalität beschuldigt zu werden, sondern ging direkt auf sein Ziel los und gelangte, wie es bei seinem Mangel an poetischem Idealismus leider unvermeidlich war, zu dem Fehler der Fehlerlosigkeit. In der Geburt des heiligen Johannes ist die geschickte Hand des Künstlers in ihrer Leichtigkeit fast mechanisch geworden. Die vornehme Haltung, die prächtige Draperie, die vollkommene Ausgeglichenheit der Komposition wirken fast erdrückend gerade durch ihre Vollendung, und dieser letzte große der Scalzi-Fresken verrät die Schwäche so gut wie die Stärke del Sartos«[4]. Vasari faßt sein Urteil folgendermaßen zusammen: »In ihm verbanden sich Kunst und Natur, um zu zeigen, was in der Malerei erreicht werden kann, wenn Zeichenkunst, Kraft der Farbengebung und Erfindungsgabe in einem Menschen vereinigt sind. Hätte dieser Meister einen etwas kühneren und erhabeneren Geist besessen, wäre er durch höhere Eigenschaften ebenso ausgezeichnet gewesen wie durch Begabung und Tiefe des Urteils in der Kunst, die er ausübte, er hätte zweifellos nicht seinesgleichen gefunden. Aber es lag in seiner Natur eine gewisse Verzagtheit des Geistes, eine Art

[1] So gibt Browning in seiner Dichtung über Andrea die Stelle wieder. Das Original dieser freien Übersetzung ist in Bocchis Bellezze di Firenze zu finden. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht von Interesse, daran zu erinnern, daß Andrea einst ein Gemälde von Raphael (Leo X.) für Ottaviano di Medici kopierte, und zwar so geschickt und vollendet, daß er Giulio Romano, Raphaels Mitarbeiter an dem Gemälde, täuschte.

[2] Reumont, Andrea del Sarto. 1835, S. XV.

[3] Reumont, S. 75.

[4] Guinness, p. 44, 57.

Schüchternheit und Mangel an Kraft, so daß man niemals bei ihm jene Zeugnisse von Glut und Beseeltheit erwarten konnte, wie sie höheren Charakteren eigen sind; auch zeigte er niemals das Geringste von jener Hoheit, die, hätte man sie seinen anderen Vorzügen gesellen können, ihn zu einem wahrhaft göttlichen Maler gemacht hätten. Daher ermangeln die Werke Andreas jener Zierden von Größe, Reichtum und Kraft, die so klar in denen vieler anderer Meister zutage treten«[1]. Browning in seinem »Andrea del Sarto«, einer Dichtung, die eine wundervolle deskriptive Analyse des Malers gibt und einen großen Reichtum psychologischer Einsicht verrät, läßt ihn selbst Rechenschaft geben, von dem, was er besitzt und dem, was ihm fehlt:[2]

Mit meinem Stifte schaff' ich, was ich weiß,
Und was ich sehe, was ich mir ersehne
Im Herzensgrund, wenn je einmal ein Wunsch
So tief hineinbricht – schaff' es mühelos,
Und wenn ich sage in Vollkommenheit,
So prahl' ich kaum:
– – – – – – – – – – – – – – – – –
In ihnen[3] brennt ein reinres Gotteslicht,
In den gequälten, glühend-vollen Köpfen,
Den Herzen, wo auch immer, als es hier
Die träg durchpulste Handwerkshand mir lenkt.
Ihr Werk versinkt, doch sie, das weiß ich wohl,
Erfliegen oft den mir verschlossnen Himmel,
Wo ihnen sichrer Sitz bereitet bleibt,
Wenn sie daheim auch nichts verkünden können.
Mein Werk ist himmelnäher, ich steh' hier.
– – – – – – – – – – – – – – – – –
Ach, wer nicht höher reicht, als wo er pflückt,
Was soll der mit dem Himmel? Silbergrau,
In Ruhe der Vollendung eingehüllt
Ist meine Kunst: so schlimmer denn für mich!

Die hervortretende Eigenart von Andreas Werken liegt also in der technischen Vollendung, in seiner überraschenden Leichtigkeit[4], seiner ungezwungenen Ehrlichkeit und natürlichen Einfachheit, damit vereinigt sich ein Mangel an Inspiration, ein Fehlen der »Seele« oder tiefer Gemütsbewegung und eine Unfähigkeit, eine große poetische oder religiöse Idee oder überhaupt einen idealen Gedanken irgendwelcher Art auszudrücken. Für diesen auffallenden Widerspruch

[1] Vasari, Lives of the most eminent Painters. English Translation, 1851, Vol. III, p. 180, 181.

[2] Die Dichtung ist so gut, weil sie ein beachtenswertes Stück unbewußter Selbstanalyse des Dichters enthält.

[3] D. h. in seinen Rivalen.

[4] Er malte niemals wie andere Künstler einen Schatten über dem anderen; alles war von der ersten Anlage an vollendet, mit niemals irrenden, genauen und sicheren Pinselstrichen.

Befeuert so wie Du von Papst und König,
Brächt manchen Tropfen Schweiß auf Deine Stirn[1].

Andreas Mängel sind treffend zusammengefaßt in Reumonts Worten: »Es fehlt in seinen Werken das Großartige«[2]. Er scheint keine innere Vision, keine Inspiration, kein Ideal, das ihm vorschwebte, gehabt zu haben und er vermag den Beschauer seiner Werke zu nichts anderem zu bewegen, als zu einem Gefühl der Bewunderung ihrer abstrakten Schönheit und Vollendung; er läßt ihn im Herzen kalt und nie ruft er die Empfindung von etwas Jenseitigem hervor, das auf geheimnisvolle Weise geoffenbart wurde. So schreibt z. B. Reumont: »In del Sartos Madonnen spricht sich eine frische, blühende, oft kräftige Natur aus; aber sie tragen nicht die Aureole des Geistigen, des Unaussprechbaren, des Himmlisch-Sehnsüchtigen, mit der wir uns Mariens Haupt so gern umgeben denken und ohne welche sie ihres schönsten Reizes verlustig geht«[3]. Dasselbe, aber weniger tadelnd, spricht Guinness aus: »Aber wenn Andreas Seele in den Dingen der Sinnenwelt lag und er die Vision der idealen Schönheit nicht besaß, so war das Geheimnis der sichtbaren wahrlich in seiner Gewalt und sie wurde von ihm mit vollendeter Geschicklichkeit wiedergegeben ... Er kümmerte sich um keine Rivalität, er wendete keine Kunststücke an, er fürchtete nicht des Mangels an Originalität beschuldigt zu werden, sondern ging direkt auf sein Ziel los und gelangte, wie es bei seinem Mangel an poetischem Idealismus leider unvermeidlich war, zu dem Fehler der Fehlerlosigkeit. In der Geburt des heiligen Johannes ist die geschickte Hand des Künstlers in ihrer Leichtigkeit fast mechanisch geworden. Die vornehme Haltung, die prächtige Draperie, die vollkommene Ausgeglichenheit der Komposition wirken fast erdrückend gerade durch ihre Vollendung, und dieser letzte große der Scalzi-Fresken verrät die Schwäche so gut wie die Stärke del Sartos«[4]. Vasari faßt sein Urteil folgendermaßen zusammen: »In ihm verbanden sich Kunst und Natur, um zu zeigen, was in der Malerei erreicht werden kann, wenn Zeichenkunst, Kraft der Farbengebung und Erfindungsgabe in einem Menschen vereinigt sind. Hätte dieser Meister einen etwas kühneren und erhabeneren Geist besessen, wäre er durch höhere Eigenschaften ebenso ausgezeichnet gewesen wie durch Begabung und Tiefe des Urteils in der Kunst, die er ausübte, er hätte zweifellos nicht seinesgleichen gefunden. Aber es lag in seiner Natur eine gewisse Verzagtheit des Geistes, eine Art

[1] So gibt Browning in seiner Dichtung über Andrea die Stelle wieder. Das Original dieser freien Übersetzung ist in Bocchis Bellezze di Firenze zu finden. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht von Interesse, daran zu erinnern, daß Andrea einst ein Gemälde von Raphael (Leo X.) für Ottaviano di Medici kopierte, und zwar so geschickt und vollendet, daß er Giulio Romano, Raphaels Mitarbeiter an dem Gemälde, täuschte.

[2] Reumont, Andrea del Sarto. 1835, S. XV.

[3] Reumont, S. 75.

[4] Guinness, p. 44, 57.

Schüchternheit und Mangel an Kraft, so daß man niemals bei ihm jene Zeugnisse von Glut und Beseeltheit erwarten konnte, wie sie höheren Charakteren eigen sind, auch zeigte er niemals das Geringste von jener Hoheit, die, hätte man sie seinen anderen Vorzügen gesellen können, ihn zu einem wahrhaft göttlichen Maler gemacht hätten. Daher ermangeln die Werke Andreas jener Zierden von Größe, Reichtum und Kraft, die so klar in denen vieler anderer Meister zutage treten«[1]. Browning in seinem »Andrea del Sarto«, einer Dichtung, die eine wundervolle deskriptive Analyse des Malers gibt und einen großen Reichtum psychologischer Einsicht verrät, läßt ihn selbst Rechenschaft geben, von dem, was er besitzt und dem, was ihm fehlt:[2]

Mit meinem Stifte schaff' ich, was ich weiß,
Und was ich sehe, was ich mir ersehne
Im Herzensgrund, wenn je einmal ein Wunsch
So tief hineinbricht — schaff' es mühelos,
Und wenn ich sage in Vollkommenheit,
So prahl' ich kaum:

— — — — — — — — — — — — — — — —

In ihnen[3] brennt ein reinres Gotteslicht,
In den gequälten, glühend-vollen Köpfen,
Den Herzen, wo auch immer, als es hier
Die träg durchpulste Handwerkshand mir lenkt.
Ihr Werk versinkt, doch sie, das weiß ich wohl,
Erfliegen oft den mir verschlossnen Himmel,
Wo ihnen sichrer Sitz bereitet bleibt,
Wenn sie daheim auch nichts verkünden können.
Mein Werk ist himmelnäher, ich steh' hier.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ach, wer nicht höher reicht, als wo er pflückt,
Was soll der mit dem Himmel? Silbergrau,
In Ruhe der Vollendung eingehüllt
Ist meine Kunst: so schlimmer denn für mich!

Die hervortretende Eigenart von Andreas Werken liegt also in der technischen Vollendung, in seiner überraschenden Leichtigkeit[4], seiner ungezwungenen Ehrlichkeit und natürlichen Einfachheit, damit vereinigt sich ein Mangel an Inspiration, ein Fehlen der »Seele« oder tiefer Gemütsbewegung und eine Unfähigkeit, eine große poetische oder religiöse Idee oder überhaupt einen idealen Gedanken irgendwelcher Art auszudrücken. Für diesen auffallenden Widerspruch

---

[1] Vasari, Lives of the most eminent Painters. English Translation, 1851, Vol. III, p. 180, 181.

[2] Die Dichtung ist so gut, weil sie ein beachtenswertes Stück unbewußter Selbstanalyse des Dichters enthält.

[3] D. h. in seinen Rivalen.

[4] Er malte niemals wie andere Künstler einen Schatten über dem anderen, alles war von der ersten Anlage an vollendet, mit niemals irrenden, genauen und sicheren Pinselstrichen.

wurden zwei Erklärungen gegeben, von denen gewöhnlich, und zwar mit Recht, angenommen wird, daß sie einander nicht widersprechen, sondern ergänzen. Die eine gibt die Schuld dem angeborenen Mangel jener undefinierbaren Eigenschaft, die wir Genie nennen, die andere dem unseligen Einfluß der Frau des Künstlers. Auf die erste will ich hier nicht eingehen, doch ist es meine Absicht, vom Standpunkt der Psychoanalyse aus die zweite näher zu betrachten und zu sehen, ob man auf diese Weise mehr Licht darauf werfen kann.

Die wesentlichen Daten von Andreas Leben, die sich auf unser Problem beziehen, sind folgende: der genaue Zeitpunkt seiner Geburt ist umstritten, fiel aber sicher in den Juli des Jahres 1486 oder 1488, eher in letzteres. Er war das dritte von sechs Kindern und hatte zwei ältere Brüder. Um 1511 oder 1512[1] machte er die Bekanntschaft von Lucrezia del Fede, die damals die Gattin eines anderen war, und heiratete sie nach dem Tode ihres Mannes im Jahre 1513. Er war gänzlich betört von ihr, opferte ihr seine künstlerischen Aussichten und die Achtung seiner Freunde und ließ auf ihren Wunsch seine Eltern im Stich, die er vorher unterstützt hatte; diese Verblendung währte, anscheinend ohne die leiseste Unterbrechung oder Änderung, bis an sein Lebensende. Seine Gattin war zweifellos eine schöne und anziehende Frau, aber der ihr allgemein zugeschriebene Charakter ist das gerade Gegenteil von angenehm. Sie soll hochmütig, anspruchsvoll, eitel, durch und durch egoistisch, verschwenderisch und herrschsüchtig gewesen sein. Es ist daher begreiflich, daß die ganze Sachlage eine Entfremdung zwischen ihm und seinen Freunden hervorrief, die sein Benehmen als das eines blinden Toren ansahen. Vasari schreibt über diesen Punkt: »Als die Nachricht sich in Florenz verbreitete, da trat an die Stelle der Zuneigung und Achtung, mit der Andreas Freunde ihn stets betrachtet hatten, Mißbilligung und Verachtung . . . Aber er zerstörte seinen eigenen Frieden und entfremdete sich seine Freunde durch diese Tat; denn sie sahen, daß er bald eifersüchtig ward und fanden überdies, daß er in die Hände eines arglistigen Weibes gefallen war, die ihn dazu brachte, in allen Dingen nach ihrem Gefallen zu handeln. Er ließ z. B. seine eigenen armen Eltern im Stich und nahm an ihrer statt seines Weibes Vater und Schwestern auf; so kam es, daß alle, die die Tatsachen kannten, über ihn trauerten und man ihn bald ebenso zu meiden begann, wie man ihn früher aufgesucht hatte. Seine Schüler allerdings blieben bei ihm, in der Hoffnung, etwas Nützliches zu lernen, aber es gab keinen einzigen unter ihnen, groß oder klein, der nicht von seinem Weibe durch schlimme Worte und boshafte Handlungen gequält wurde: niemand konnte ihren Streichen entgehen, aber Andrea, obwohl er in-

[1] Sein erstes bekanntes Porträt von ihr findet sich in dem Fresko von Christi Geburt in der Annunziata, das zwischen 1511 und 1514 gemalt ist.

mitten von all dieser Plage lebte, erachtete sie als großes Vergnügen«[1].

Andrea wurde für seine Arbeit schlecht bezahlt, wahrscheinlich weil er keinen reichen Gönner hatte, für die Annunziata-Fresken z. B. bekam er nur je 70 Lire. Etwa fünf Jahre nach seiner Verheiratung wurde er von König Franz aufgefordert, an den französischen Hof zu kommen, und nahm diese Einladung bereitwilligst an; er war im ganzen vom 25. Mai 1518 bis 17. Oktober 1519 fern von Florenz. In Fontainebleau wurde er mit allen Zeichen der Achtung empfangen, wurde von König und Hof hoch geehrt und für seine Arbeit reich bezahlt, er soll während seines Aufenthaltes in Frankreich über fünfzig Gemälde vollendet haben — einige allerdings stammen zweifellos von seinem Schüler Squazzella, den er mit sich hatte — und er erhielt für eines allein 2100 Lire. Der Gegensatz zwischen seiner früheren dunklen Existenz und diesem Leben voll Reichtum und Hochschätzung muß ihm einfach zauberhaft erschienen sein. Das Drängen seines Weibes aber, die wohl eifersüchtig auf sein Los war und ihre Herrschaft über ihn wieder aufzunehmen begehrte, veranlaßte ihn, nach Florenz zurückzukehren. »Sie schrieb – so Vasari — bittere Klagen an Andrea, erklärte ihm, daß sie niemals aufhöre zu weinen und in immerwährender Trauer über seine Abwesenheit sei, all dies kleidete sie mit süßen Worten aus, wohl ausgeklügelt, um das Herz des Unglücklichen zu bewegen, der sie nur allzusehr liebte, und sie trieb den Armen fast zum Wahnsinn, besonders als er ihre Versicherung las, er werde sie, kehre er nicht schleunigst zurück, sicherlich tot finden. Durch all dies bewogen, beschloß er, seine Ketten wieder auf sich zu nehmen, und er zog ein Leben im Elend mit ihr dem Behagen rings um ihn und all dem Ruhm vor, den seine Kunst ihm gesichert hätte«[2]. In gutem Glauben versprach er dem König, bald wieder nach Frankreich zu kommen, in der Hoffnung, sein Weib zur Rückkehr mit ihm veranlassen zu können, doch, einmal daheim, wurde er von seiner Frau, die sich weigerte, nach Frankreich zu gehen, als Gefangener gehalten. Es heißt, das Hauptmotiv dieser Weigerung sei das Widerstreben gewesen, ihren Vater

---

[1] Vasari, p. 194. Vasari dürfte in dieser Angelegenheit einige Autorität besitzen, da er selbst zu den erwähnten Schülern gehörte. Leider ist er ein unverläßlicher Autor, da er dazu neigt, die Tatsachen zu verdrehen und neue hinzuzudichten. Aber die wichtigsten Punkte des gegenwärtigen Berichtes können aus anderen Quellen bestätigt werden, z. B. durch Andreas eigene Porträts, ihn selbst und seine Frau darstellend.

[2] Vasari, p. 206. König Franz soll ihm große Geldsummen anvertraut haben, um für ihn Gemälde in Florenz zu kaufen, doch Andrea soll das Geld für sein Weib verwendet haben. Diese vielfach für wahr gehaltene Geschichte scheint aber eine von Vasaris Erfindungen zu sein; denn neuere Nachforschungen in des Königs mit skrupulöser Genauigkeit geführten Rechnungen zeigen, daß er Andrea kein anderes Geld gab als die Bezahlung für die von ihm geleistete Arbeit (siehe Guinness, p. 28, 29).

zu verlassen, eine Tatsache, die einiges Licht auf ihre allgemeine hysterische Anlage wirft. So ließ also Andrea seine glänzenden Aussichten fahren, nahm sein altes Leben voll Elend und Armut wieder auf und wurde dieses Benehmens wegen mehr verachtet als je. Es heißt, daß er sich eine Zeitlang scheute, sich in den Straßen von Florenz zu zeigen, um der höhnischen Bemerkungen willen, die er zu hören bekam[1]. Ein wenig später machte er den Versuch, die Gunst von König Franz wiederzugewinnen und sandte ihm einige Bilder, aber der König vergab ihm nie und nahm weiterhin keinerlei Notiz von ihm.

Über den Rest von Andreas Leben ist nicht viel zu berichten. Er verbrachte es in relativer Dunkelheit und Armut, für die beiden schönsten der Scalzo-Fresken z. B., die Carità und die Verità bezahlte man ihm 20 Lire (im Jahre 1520) und für seine Grablegung erhielt er nur ein Bündel Kerzen, dasselbe war auch der Preis seiner Madonna von Zanobi Bracci. Seine Frau war sein Hauptmodell und er war von ihrer Erscheinung so vollständig eingenommen, daß ihre Züge uns wieder und wieder bei allen seinen weiblichen Typen begegnen. Er lebte mit ihr, ihrer Mutter und ihrer Schwester, also in einer durchaus weiblichen Atmosphäre, und starb im Jänner 1531 (im Alter von 42 Jahren) an der Pest, verlassen von seiner Frau, die davor zurückscheute, sich der Ansteckung auszusetzen. Die Qualität seiner Werke verschlechterte sich mit gewissen Ausnahmen fortgesetzt während dieser zwölf Jahre, obzwar sie natürlich mehr Reife und Selbstvertrauen verraten, nach Guinness wurde »der größte Teil seiner besten Werke vollendet, bevor er 32 Jahre war«[2] (d. h. vor dem Jahre, in dem er beschloß, nicht nach Frankreich zurückzukehren). Layard sagt, »seine Leichtigkeit führte später zu wachsender Manieriertheit und Leere«[3] und sicherlich trat der Mangel an Inspiration in diesen letzten Jahren immer klarer zutage.

Unsere Aufgabe ist es also, wenn möglich festzustellen, wie viel von diesem Mangel Lucreziens Einfluß zugeschrieben werden muß und den Weg zu präzisieren, auf dem er seine Wirkung hervorbrachte. Die Geschichte liefert uns viele Beispiele dafür, daß leidenschaftliche und dauernde Hingabe an eine schöne Frau nicht immer die besten Folgen für die Karriere eines Mannes mit sich bringt, aber man schrieb ihr zumindest die Fähigkeit zu, ihn, wenn er Maler oder Dichter war, in seiner Kunst zu inspirieren. Müssen wir uns auch diese Illusion rauben lassen? Nein, denn das Urteil der Kritiker geht dahin, daß die kleinlichen, durch Lucrezias Gehaben verursachten Widerwärtigkeiten, ihre Art, den Gatten zu hetzen, nur an Geldverdienst zu denken, statt an die Bereicherung seiner künstlerischen Fähigkeiten und die allgemeine Niedrigkeit

[1] Reumont, S. 113.
[2] Guinness, p. 56.
[3] Layard, p. 460.

ihres Fühlens — eine Folge ihres Mangels an Verständnis und Phantasie — sich verschworen, um in Andrea zu töten, was immer an Seele er besitzen mochte und seinen Genius für immer erstickten. Ich will wiederum Browning zitieren:

Hättst Du mit ihr (der Schönheit) die Seele mitgebracht!
Auch solche Weiber gibts. Hättst Du gemahnt:
»Gott und der Ruhm! Verachte den Gewinn.
Nie wiegt die Gegenwart die Zukunft auf.
Leb' für den Ruhm, dem Angelo zur Seit'!
Raphael wartet: Auf, ihr drei zu Gott!«
Ich hätt's für dich getan. So scheint mir's jetzt.

Wenn wir unsere psychoanalytischen Kenntnisse zu Hilfe rufen und damit schärfer und genauer das innere Verhältnis der beiden Gatten prüfen, so werden wir vielleicht zu einem klareren Verständnis über die Art seines Einflusses auf Andrea gelangen. Es wird dann sogleich deutlich, daß Liebe nicht das einzige Gefühl sein kann, aus dem seine Einstellung gegen Lucrezia sich zusammensetzte und daß unser Verständnis der Sachlage unvollständig bleibt, wenn wir nicht den Einfluß anderer Triebe, besonders des Hasses, mit in Betracht ziehen.

Hier einige gute Gründe für diese Schlußfolgerung: Erstens besitzt fast jeder Mensch eine gewisse Summe von Affektambivalenz; ein intensives und dauerndes Gefühl kann daher unmöglich entstehen, ohne daß gleichzeitig sein Gegenteil erregt und durch die natürliche Gegenströmung eine Steigerung hervorgerufen wird. Besonders findet dies statt, wenn, wie in unserem Falle, das Gefühl ungewöhnlich stark ist, denn dann ist es fast unweigerlich im Unbewußten von einer Gegenströmung (von wechselnder Intensität) begleitet.

Zweitens könnte kein Mann das, was Andrea von seiner Frau litt, ohne einen natürlichen Vergeltungswunsch für dieses Unrecht erleiden. In seinen ehrgeizigen Bestrebungen gescheitert, von seiner Frau beherrscht, in seiner täglichen Arbeit gehemmt, von seinen Freunden und Verwandten abgeschnitten, sein Leben zerstört in jeder Hinsicht, außer in einer, dem Besitze der geliebten Frau, das sind Dinge, die auch den mildesten Mann erbittern müßten. Ob die eine Kompensation alles übrige aufwiegt, ist freilich eine andere Sache; wir können zugestehen, daß dies bei Andrea der Fall war und er unbedingt das Leben, das er führte, einer Existenz ohne Lucrezia vorzog; aber er wäre kein Mensch gewesen, wenn sich nicht in ihm neben dieser ständigen hingebungsvollen Liebe eine Gegenströmung von (verdrängtem) Haß gebildet hätte. Ferner zeigt die Tatsache, daß er in einem solchen Leben voller Martern sein Glück finden konnte, einen Genuß am Leiden, einen Masochismus, der im Unbewußten stets von seinem Gegenteil begleitet ist, nämlich einer sadistischen Strömung, mit dem Trieb zu hassen, ihrer

häufigen Begleitung, wir werden auf diesen Punkt sogleich zurückkommen.

Es gibt noch einen dritten Grund, der vielleicht am stärksten für die Annahme spricht, daß die Liebe Andreas zu seinem Weib mit unbewußten Gefühlsregungen ganz anderer Art verbunden war. Es ist nämlich hinreichend Anlaß zu glauben, daß die normale homosexuelle Komponente seiner Liebesempfindung, und zwar in der weiblichen Einstellung, bei ihm ungewöhnlich entwickelt war. Es ist jedenfalls gewiß, daß er vor seiner Heirat mit dem größten Eifer sein Vergnügen in männlicher Gesellschaft suchte.

Als er 20 Jahre alt war, wurde er von einem älteren Freund, Franciabigio, überredet, seinen Lehrer zu verlassen und eine Werkstatt und Wohnung zu nehmen, welche sie miteinander teilen wollten; eine Zeitlang signierten sie sogar ihre Arbeit gemeinsam. Nachdem er ein Jahr etwa so gelebt hatte, wechselte Andrea seine Wohnung, um in derselben Straße mit zwei anderen Freunden Sansovino und Rustici zu wohnen. Seine Verbindung mit Francia wird beschrieben als die »denkbar engste Freundschaft«, während Vasari über seine Freundschaft mit Jacopo Sansovino schreibt: »Ja, eine so nahe Verbindung und so tiefe Leidenschaft entstand nachher zwischen Jacopo und Andrea, daß sie weder bei Tag noch bei Nacht ohne einander sein konnten«[1]. Während dieser Zeit soll Andrea in seinem Kreis sehr beliebt gewesen sein, an munterer Gesellschaft viel Geschmack gefunden und bei den verschiedenen, nicht immer feinen Scherzen[2], mit denen man sich in den beiden Gesellschaften, deren Mitglied er war, unterhielt[3], die Rolle eines Anführers gespielt haben. Es ist nicht anzunehmen, daß der Verzicht auf diese Vergnügungen infolge seiner Verheiratung ihm leicht geworden sei.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Freunde, denen er besonders nahestand, sämtliche älter waren wie er selbst. Francia um fünf Jahre, Sansovino um zwei, Rustici um vierzehn usw. Es läßt sich nicht vermeiden, dies mit der Tatsache in Zusammenhang zu bringen, daß er zwei ältere Brüder besaß; in vielen seiner Bilder ist dies abgespiegelt durch die Darstellung eines scherzhaften Streits zwischen dem Jesukinde, das durch die Arme der Mutter geschützt wird, und einem oder mehreren älteren Knaben (St. Johann dem Täufer

[1] Vasari, Bd. III, p. 184.

[2] Vasari, Bd. V, p. 72 bis 76; Scott, p. 86, 87.

[3] Die meisten hingen mit dem Essen zusammen. Jene, die mit Ferenczis Arbeit über Homosexualität vertraut sind, wird es interessieren, daß für Andrea das Speisen von besonderer Wichtigkeit war; er ging jeden Morgen selbst auf den Markt, um die besten Bissen seiner Lieblingsspeisen auszusuchen, bedeckte die Wände seines Hauses mit Fresken, welche Koch- und Anrichteszenen darstellten (sie sind heute noch zu sehen) und war so sehr Feinschmecker, daß er, nach Vasari, dadurch sein Leben abkürzte, da seine Widerstandsfähigkeit gegen die Pest auf diese Weise vermindert wurde.

etc.). In dieselbe Richtung wie diese Tatsachen deutet die Schilderung von Andreas Charakter als eines »sanften, zart und bescheiden auftretenden Menschen ohne Selbstvertrauen«. Schließlich, wenn Vasaris Behauptung richtig ist, daß Andrea »von Eifersucht[1] gequält« war, so haben wir den deutlichsten Beweis seiner Homosexualität, denn eine bis zum Zwanghaften gesteigerte Eifersucht ist[2] ein fast sicheres Anzeichen hiefür.

Unter diesen Umständen kann man Andreas Bindung an sein Weib wenigstens zum Teil als Folge einer Flucht vor seinen verdrängten homosexuellen Bestrebungen verstehen. Sie wurde gleichzeitig sein Rettungsanker, den er um keinen Preis fahren lassen durfte, und die Schranke gegen die Befriedigung seiner verdrängten Begierden. Als seine Zuflucht vor sich selbst vermehrte sie seine Liebe. Als die Person, die ihn von dem Genuß männlicher Gesellschaft abhielt, vermehrte sie seinen Haß. Dieser Haß durfte nicht bewußt werden, weil seine Begründung verdrängt war und konnte sich daher nur dadurch äußern, daß er ein übertriebenes Maß von Liebe hervorrief, durch welches er aufgewogen werden sollte.

In seiner Haltung gegen sein Weib herrschte also ein ständiger Konflikt. Das Problem wird dadurch noch mehr verworren, daß wahrscheinlich ein größerer Teil seiner homosexuell-masochistischen Strebungen in der Eigenart ihres Temperaments Befriedigung gefunden haben muß. Mit anderen Worten, er liebte sie wie ein Weib einen Mann liebt[3], was in vielen Ehen vorkommt. Wir können kaum zu

---

[1] Vasari, Bd. III, p. 194.

[2] Es besteht kein Grund für uns, an Lucrezias Treue zu zweifeln.

[3] Er hat sie manchmal tatsächlich als Mann abgebildet, insbesondere (und wohl passend) als Erzengel Michael, den christlichen Kriegsgott. Von anderen Komplexanzeichen in seiner Malerei will ich drei erwähnen:

1. Auf dem Piedestal der Madonna in seinem oben erwähnten Meisterstück sind einige Harpyien angebracht, welche selbstverständlich bei einem Gegenstand dieser Art keineswegs am Platze sind. So viel ich weiß, ist dies der einzige Fall eines heidnischen Motivs, das in irgendeinem Werk Andreas vorkommt, und es ist hier so auffallend angebracht, daß das Gemälde von daher den Namen »Madonna dell' Arpie« bekommen hat. Die Kritik stand hier einem vollständigen Rätsel gegenüber, aber wenn meine Annahme hinsichtlich der unbewußten Einstellung Andreas gegen sein Weib richtig ist, wäre die Lösung nicht schwierig.

2. Ein Lieblingsthema Andreas, das er nicht weniger als fünfmal behandelte, ist Abrahams Opfer seines Sohnes Isak. Die Kunstkritiker haben die wunderbare Milde des Vaters auf diesen Bildern hervorgehoben und das vollkommene Vertrauen und die Ergebung, die der Sohn unter dem Messer des Vaters zeigt. Wer die obigen Bemerkungen im Auge behält, wird dies ebenfalls verständlich finden.

3. Andrea zeigt eine bemerkenswerte Vorliebe dafür, seine Figuren mit verkreuzten Füßen auf der Erde sitzend abzubilden, und bewies in der anmutigen Komposition dieser Gestalten besonderes Geschick. Es ist schwer, dies nicht damit in Zusammenhang zu bringen, daß sein Vater Schneider war und daß Andrea später im Leben seinen Namen von Agnolo zu del Sarto (Sarto = Schneider) abänderte.

einem anderen Schlusse kommen, wenn wir seine sanfte Art mit ihrer hochmütigen Herrschsucht vergleichen; in diesem Zusammenhang ist es auch bedeutungsvoll, daß sie etwa vier Jahre älter war wie er. Reumonts Schilderung, in der er als »ein gutmütiger, bescheidener, anspruchsloser, aber schwacher und von seinen eigenen Neigungen sowohl als einem ihm überlegenen Weibe völlig beherrschter Mann«[1] bezeichnet wird, stimmt mit dieser Folgerung völlig überein.

Wir beginnen nun die Unerschütterlichkeit der Macht, die Lucrezia über Andrea ausübte, besser zu verstehen. Seine Liebe wurde in einem ständigen Grad von Hochspannung gehalten, da sie außer für ihre eigenen Ziele noch als Damm gegen den verdrängten Haß und die Homosexualität dienen mußte. Sie konnte von ihm alles verlangen und ihn behandeln, wie es ihr einfiel, denn ohne sie war er verloren; er konnte sich nicht gestatten, sie nicht zu lieben.

Wenn wir nun zu unserem Hauptproblem zurückkehren, dem Einfluß dieser Situation auf die Kunst Andreas, können wir uns wundern, daß der aktuelle Konflikt ihn nicht in die älteren, infantilen zurückschleuderte (Regression), aus denen er einen tieferen Quell des Ansporns hätte gewinnen können, oder wenigstens, warum er jenen Konflikten nicht durch eine Flucht in seine Arbeit zu entrinnen suchte. Eine mögliche Antwort auf die erste Frage wäre die, daß die infantilen Komplexe entweder nicht stark genug waren, um die zurückgetretene Libido an sich zu ziehen oder daß ihnen die Eignung für eine Sublimierung in der gewünschten Richtung mangelte; dies ist allerdings eine unbefriedigende und skizzenhafte Antwort, aber um sie voll zu geben, müßten manche Fragen erörtert werden, die uns hier fernstehen. Eine andere Antwort, die beide Fragen erledigt, wäre die Vermutung, daß die aktuellen Konflikte solcher Art waren, daß es kein Entrinnen daraus gab, nicht einmal in der Phantasie. Wie konnte Andrea sich in seine Kunst versenken (Flucht in die Arbeit), wenn Lucrezia ihm jeden Moment leiblich gegenwärtig blieb? Sie war tatsächlich sein einziges Modell, sie leitete die Werkstatt, befahl, was ihr Gatte ausführen sollte und was nicht, (je nachdem, was sie für das Einträglichste hielt) und ließ ihn keinen Augenblick ruhig, um seine eigene Persönlichkeit zu entwickeln. Mit Recht konnte Browning ihn sagen lassen:

So siegen jene[2] dennoch.
Weil hier Lucrezia ist — ich wähle so.

Die letzten drei Worte geben den Schlüssel der Situation. Die Liebe zu Lucretia mit Hinzurechnung jener Kräfte, von denen wir gesprochen haben, war stärker als alles andere, stärker auch

[1] Reumont, S. 214.
[2] D. h. Raphael u. a.

als die Sehnsucht nach künstlerischem Ausdruck, so daß man in diesem Sinne vielleicht sagen darf, daß sie für den Untergang seines Genius verantwortlich war. Genauer gesagt, sie zwang ihn, den innerlichen Kampf, der für jede künstlerische Schöpfung notwendig ist, in den flüchtigen Einzelvorfällen des Alltags auszukämpfen und raubte ihm so die Gelegenheit, Kraft und Begeisterung zu sammeln, mit denen er nach höheren Zielen hätte streben können. Ihre zügelführende Herrschaft gab die Wahl des Schlachtfeldes in ihre Hand und egozentrisch, wie sie war, wählte sie es so, daß sie in seinem Zentrum stand.

Schließlich lag der Grund für diese Situation mindestens eben so viel bei Andrea als bei Lucrezia. Hätte sie nie gelebt, er hätte mit der Sonderart seines Temperaments wahrscheinlich eine andere Lucrezia gefunden und hier kann man nicht umhin, den Unterschied zwischen einem männlichen schöpferischen Temperament und einem weiblichen empfangenden zu empfinden, gleichgiltig, ob sie in einem männlichen oder weiblichen Körper wirksam sind. Scott sagt in dieser Beziehung sehr richtig: »Bei der Betrachtung von Andreas Gemälden seufzt man selbst mitten in der Bewunderung, wenn man bedenkt, welches Übermaß an Schönheit die Hand, die sie hervorgerufen hat, hätte erschaffen können, wäre sie von einem Funken des göttlichen Genius anstatt von dem größten Talent geführt worden. Die Wahrheit ist, daß Andreas Geist eher aufnehmend als original und schöpferisch war. Sein Geist war mehr nachahmend als selbstkräftig und dies bildet vielleicht den Unterschied zwischen Talent und Genius«[1]. Was die Entwicklung von Andreas Geist betrifft, mag Lucrezia in der Tat kaum eine größere Rolle gespielt haben als die einer Marionette; es war seine Anlage, die ihre Handlungsweise hervorrief. So wird das Problem wie viele andere psychologische auf das der konstitutionellen Anlage zurückgeführt. Wäre Andrea nicht gewesen, was er war, Lucrezia hätte ihre Rolle in seinem Leben nicht so spielen können; aber es ist wahrscheinlich, daß, auch wenn sie nicht gewesen wäre, was sie war, er sich bemüht hätte, sie diese Rolle spielen zu lassen, d. h. sie wäre noch immer für ihn der Mann gewesen und nicht die Frau und Helferin. In seiner Natur war nur die eine Seite entwickelt und nicht die andere. Ich muß noch einmal Brownings Gedicht zitieren.

Ich weiß, was ich erreichen könnt und was
Mir mangelt. Doch wie völlig unnütz ist's,
Zu wissen und zu seufzen: »Wär ich zwei,
Ein andrer und ich selbst, weltüber hätte
Dann unser Haupt geragt.« — Kein Zweifel dran.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Wer etwas kann in dieser Welt, der will's nicht,

[1] Scott, p. 72, 73.

Und wer es wollte, kann es nicht, das merk' ich:
Wille ist etwas — etwas auch die Kraft —
Wir halben Menschen plagen so uns ab.

Kurz, wenn Andrea imstande gewesen wäre, auf seine alltäglichen Schwierigkeiten anders zu reagieren, so hätte er das Genie eines Schöpfers zeigen können anstatt bloß das Talent eines geschickten Handwerkers. Er hätte ein Künstler sein können und war — nur ein Maler.





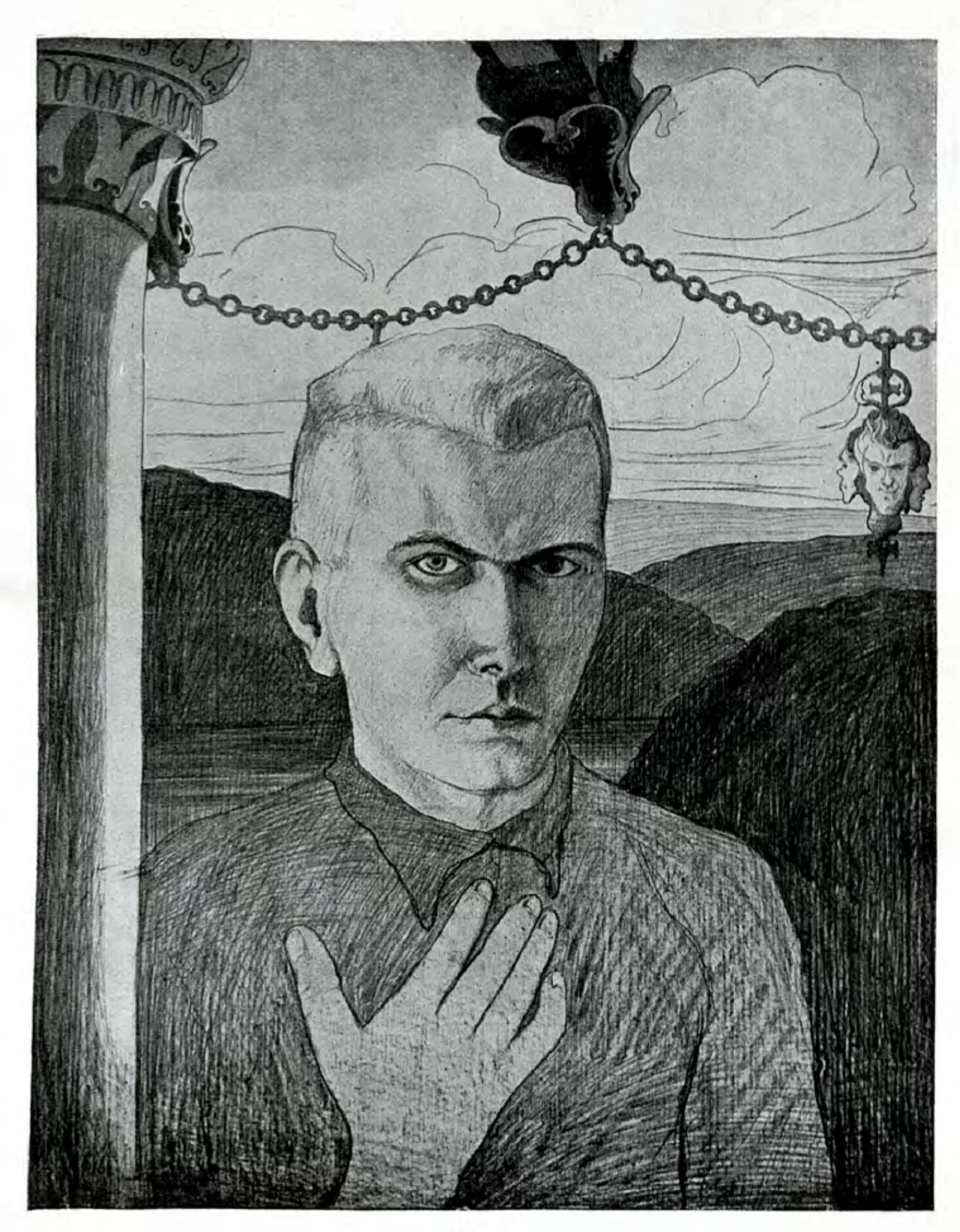


Fig. 1.

BEILAGE ZU
„IMAGO" II/5.

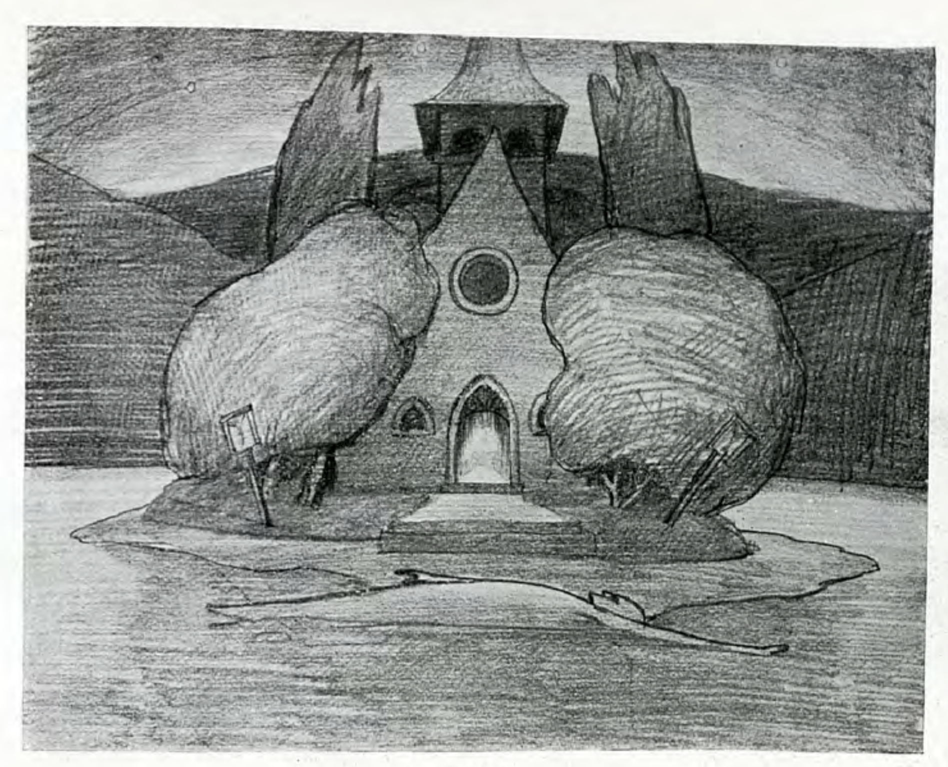


Fig. 2.

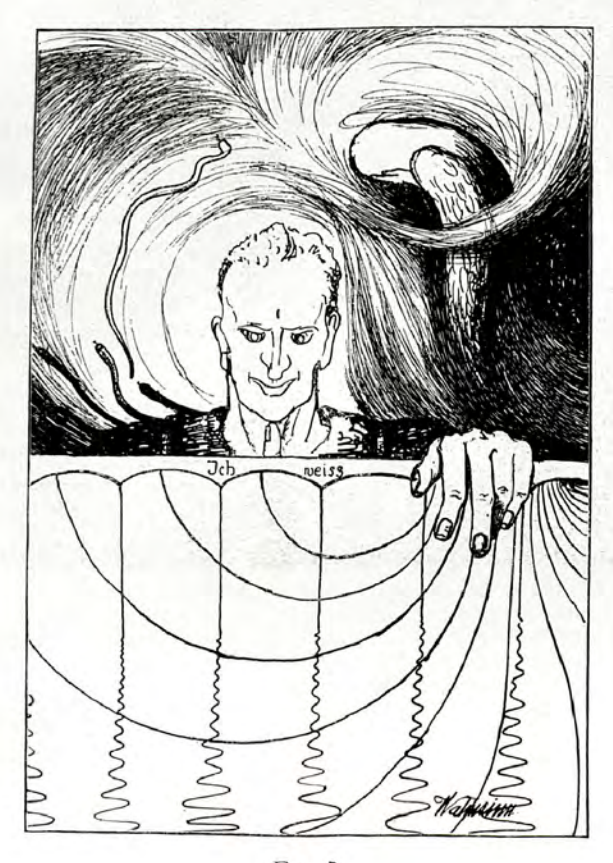
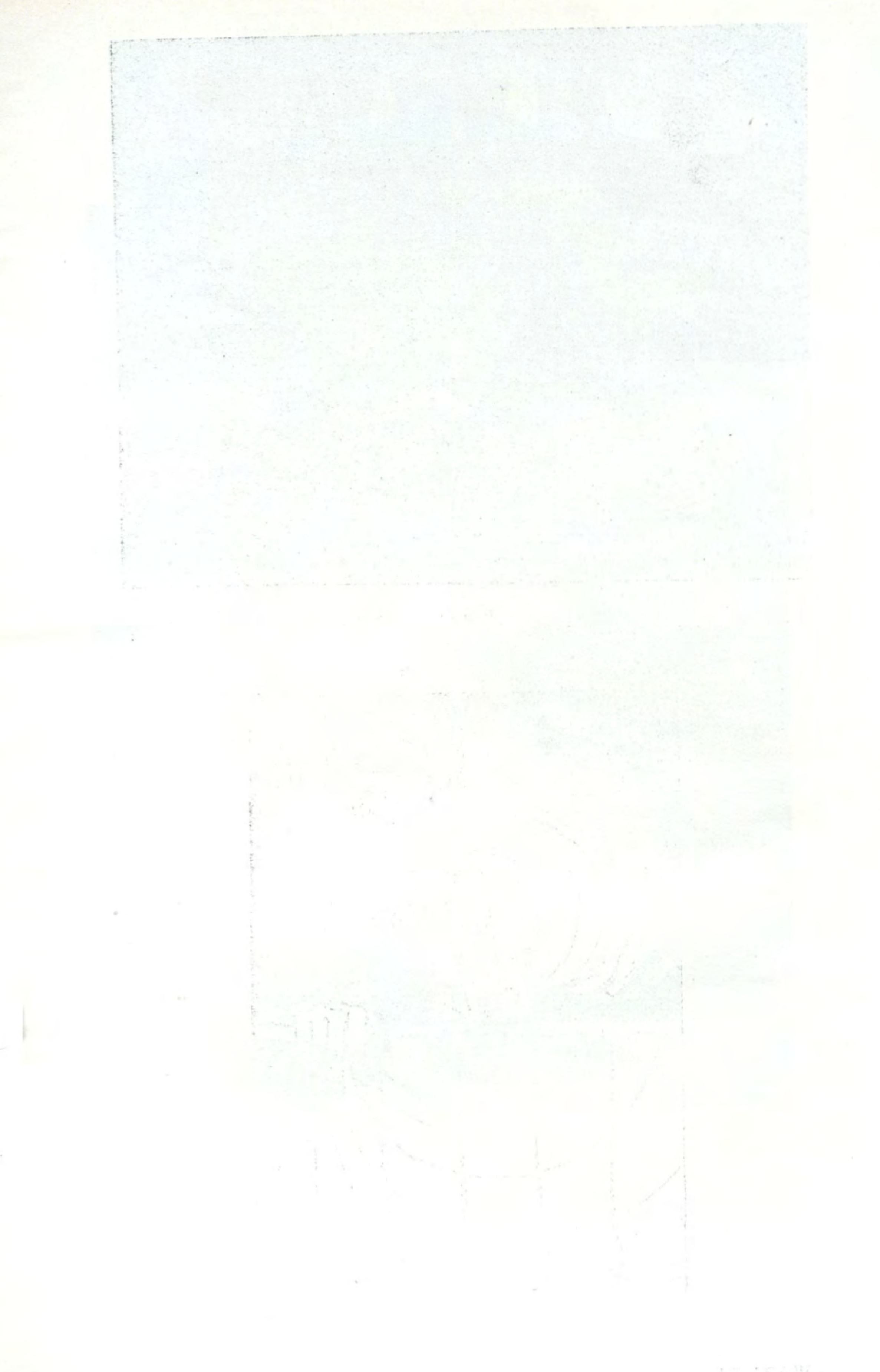


Fig. 3.



Die Entstehung der künstlerischen Inspiration.

Von Dr. OSKAR PFISTER, Pfarrer in Zürich.

Die künstlerische Intuition wurde wie das Schauen des religiösen Propheten meistens als eine Art Hellsehen betrachtet, das der Wissenschaft ehrfurchtsvolles Schweigen gebietet. Heute darf man den nicht mehr der Verwegenheit zeihen, der als Psychologe in die Geisteswerkstatt des Künstlers Einlaß begehrt. Freud und seine Nachfolger Rank, Stekel, Sadger, Jung u. a. haben mit Erfolg das Werden des dichterischen Schaffens erforscht, Graf belauschte als Erster die poetischen und musikalischen Offenbarungen eines genialen Tonmeisters. Freud drang in den jungfräulichen Boden der bildenden Kunst ein, indem er einige Werke Leonardo da Vincis mit unvergleichlichem Scharfsinn auf ihre letzten seelischen Wurzeln zurückführte. Dagegen fehlte bisher die direkte Analyse der malerischen Produktion am lebenden Künstler[1].

Diese Lücke möchte die vorliegende Untersuchung ausfüllen. Von pädagogischer Absicht geleitet, sah ich mich eines Tages zu einer ästhetischen Studie genötigt, ohne welche der erzieherische Zweck schwer zu erreichen gewesen wäre. Die Einmischung in kunstwissenschaftliches Gebiet dürfte aus diesem Grund dem Laien verziehen werden.

Franz J. ist ein intelligenter $18^1/_4$jähriger Jüngling, mit dem ich mich öfters über religionsphilosophische und ethische Gegenstände unterhielt. Aus pietistischen Kreisen hervorgegangen, hatte er sich zu freieren Anschauungen durchgerungen. Mir begegnete er seit dem Anfang unserer zwei Jahre bestehenden Bekanntschaft mit zutraulicher Offenheit, so daß ich auf ein günstiges Übertragungsverhältnis schloß. Vor einigen Monaten änderte sich sein Betragen gegen mich. Seine von mir bisher gern gehörte Kritik nahm einen nörgelnden Ton an und mündete in höhnische Opposition, grundsätzlichen Negativismus aus. Als der Jüngling schließlich alle ethischen Wertungen für Unsinn erklärte und beinahe im selben Atemzug sich über den Mangel an sittlichem Ernst bei seinen Kameraden beschwerte, schlug ich ihm analytische Seelsorge vor, die nach kurzem Widerstreben angenommen wurde. Man möchte allerdings lieber, der Analysand erschiene aus freien Stücken, allein manchmal ist eine direkte Aufforderung nicht zu umgehen.

Bei seinem ersten Erscheinen bekannte Franz, daß ihm das Leben im höchsten Grade verleidet sei. Mit den Eltern habe er

[1] Sachs gab wertvolle Winke über die Werke Kubins. Imago, I. Bd., p. 197 ff. Bertschinger analysierte »illustrierte Halluzinationen« ohne künstlerische Abzweckung. (Jahrb. f. psychoan. u. psychopath. Forschungen, III. Bd., p. 69 bis 100. Vorstehende Arbeit wurde im September 1912 entworfen. Ein einzelnes Gemälde eines Schizophrenen analysierte H. Rorschach (Zbl. f. Psychoan., III. Bd., p. 270 bis 272), doch handelt es sich nur um eine wenn auch sehr charakteristische Variante des typischen Abendmahlsbildes.)

sich gänzlich überworfen, von den Kameraden wolle er mit einer einzigen Ausnahme nichts wissen. Oft brüte er über seinem Selbstmord. Wenn er nicht hoffen dürfte, in dreiviertel Jahren eine Kunstakademie zu besuchen, so hätte er sich längst das Leben genommen. Der Besuch des Institutes, dem er angehöre, sei ihm fast unmöglich geworden; erst diese Woche habe er aus innerem Zwang ein paar Tage geschwänzt. Seine Lage sei eine furchtbare, er könne sie unmöglich drei weitere Quartale ertragen. Daher sei es am besten, er bereite seinem Leben ein Ende. Nietzsche habe ihm den religiösen Halt vollends genommen, alle Lebenswerte seien ihm seither versunken.

Der Jüngling präsentierte eine Anzahl von Ölgemälden und Zeichnungen, die ich nach guter analytischer Regel sofort mir zeigen und erklären ließ. Was ich im ersten Abschnitt des Folgenden schildere, ist das Ergebnis der ersten drei Sitzungen; in der vierten Besprechung bekundeten neue Bilder die Metamorphose der Komplexe.

I. Unter der Vorherrschaft der Introversionstendenz entstandene Bilder.

1. Selbstporträt.

Zuerst analysierten wir ein Selbstporträt, das am Tag der ersten Besprechung in zwei bis drei Stunden geschaffen worden war.

Die Zeichnung, im Original 50½:64 Zentimeter groß, ist gut getroffen, nur wurde der finstere, drohende Gesichtsausdruck, der unseren angehenden Künstler seit einiger Zeit charakterisierte, durch ernste Resignation ersetzt[1].

Unsere Aufmerksamkeit wandte sich bald der an der Kette zur Rechten hängenden Gruppe von Köpfen zu. Franz versichert, sie bedeuten keine bestimmten, ihm bekannten Persönlichkeiten. Aufgefordert, lediglich seine Einfälle mitzuteilen, nennt er sofort zum Gesichte en face den Vater, zum Haupte links die Mutter, zum anderen die jüngere Schwester. Alle drei sind ihm, wie er offen zugibt, direkt verhaßt.

Später führt er aus: Nur der obere Teil des Gesichtes gleicht etwas dem Vater. Genau besehen entspricht nur die Wölbung der Stirne und die Nasenwurzel denselben Partien im Antlitz des Vaters.

Die Nase ist die des älteren Bruders, der, in den Fußstapfen der streng religiösen Mutter gehend, von den Freuden der Welt abgeschlossen ein stilles, gottergebenes Leben führt.

Die Falten von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln gehören einem Oheim väterlicherseits, der starb, als Franz

[1] In der Reproduktion wurde das Gesicht abgeändert, so weit es ohne Störung des Verständnisses anging.

fünf Jahre zählte. Und doch erinnert sich unser Analysand noch lebhaft, wie der Onkel in seinen epileptischen Anfällen wütete. Auch die Augenbrauen erinnern an diesen Bruder des Vaters.

Die gekrümmten Enden des Mundes vergegenwärtigen einen vor sechs Jahren verstorbenen, gleichfalls epileptischen Bruder unseres Zeichners.

Die Rinne unter der Nase, sowie die beiden Spitzen der Oberlippe erklärt Franz für herübergenommen von der verhaßten jüngeren Schwester, die aber auch die hier abgebildeten Mundwinkel aufweist.

Das Bärtchen wird auf einige widerwärtige Lehrer zurückgeführt.

Der Gesichtsausdruck im ganzen soll ein höhnisches Lachen angeben, das unser Künstler auf sich bezieht.

Das Gesicht links ruft Franz seine Mutter ins Gedächtnis, doch findet er auffallenderweise zuerst keinen ihrer Züge auf unserer Berlocke. Einzig die Haare, die den Scheitel bedecken und das en face gegebene Gesicht einrahmen, sollen mit denen der Mutter übereinstimmen. Etwas später werden auch die Lippen der Mutter beigelegt. Unser eigentümlicher Porträtist erinnert sich, daß die Mutter beständig auf ihn einredete, als er Nietzsche zu lesen begann, wie auch einige Tanten ihm damals Vorwürfe machten. Jetzt weist es sich, daß die jüngere Schwester sich durch dieselben Lippen auszeichnet.

Die Nase trägt Ähnlichkeit mit derjenigen einer klatschsüchtigen Nachbarin. Einst verhöhnte sie einen mit Sprachfehler behafteten Knaben; gleich darauf trat eine ähnliche Störung bei ihrem eigenen Kinde auf.

Das ganze Gesicht ist totenblaß.

Das Haupt rechts assoziiert die verhaßte Schwester. Die Haare der Stirnpartie treffen genau zu. Die untere Strähne gehört einer streitsüchtigen, unordentlichen Magd, die trotz ihres Kirchenlaufens unsittlich lebte und wegen eines unehelichen Kindes heiraten mußte; von ihr stammt auch der Mund.

Die verhaßte jüngere Schwester gleicht dieser Magd insofern, als sie sich ebenfalls durch Sinnlichkeit auszeichnet, gerne zankt und klatscht, obwohl sie frömmelt.

Der Hals der Figur trägt ein Ornament, das als Spitzenkragen eines Knaben erkannt wird. Letzterer schlug Franz beim Zimmern einer Bank mit der Axt auf den Kopf. Des weiteren mahnt der Hals an den Kropf mehrerer älterer Verwandter.

Bis dahin haben wir lediglich die Einfälle unseres Zeichners gesammelt und nichts von unseren Vermutungen merken lassen. Die Deutung unserer Gruppe ist nun für jeden, der die Theorie der Psychanalyse empirisch nachprüfte, leicht: Franz hat eine Anzahl verhaßter Personen, in erster Linie den Vater, die Mutter und die eine Schwester raffiniert umgebracht, indem

er sie 1. köpfte, 2. erhängte, 3. spießte (ein Spieß geht durch alle Häupter) und 4. kreuzigte (das Kreuz über den Köpfen wird ausdrücklich als Hinweis auf die Frömmigkeit oder Frömmelei der Angehörigen gedeutet). Auch zwei Brüder, ein Onkel, eine böse Nachbarin und ein Kamerad fallen dem Blutbad zum Opfer, oder vielmehr soll der Vater wohl das Ende der beiden Epileptiker finden.

Neben dieser sadistischen Prozedur kommen allerlei kleinere Bosheiten zum Ausdruck.

Zur Charakteristik der Eltern ist folgendes zu bemerken: Der Vater ist ein tüchtiger, wohlgesinnter, allgemein beliebter, aber zu strenger Mann, die Mutter eine vortreffliche, liebevolle Frau, der höchstens religiöse Einseitigkeit und Aufdringlichkeit vorgeworfen werden kann.

Wir wenden uns nun dem Ornament (Fig. 1 a) zu, das von der Mitte des oberen Randes herabhängt. Wiederum halten wir, so langweilig es Franz anmuten mag, ihm einfach das Objekt vor und sammeln seine Assoziationen.

Vorne erblicken wir ein Herz, das der Zeichner als hart, eisern, verletzend beschreibt. Es ist gezähnt und steht im Begriff, sich nach vorne aufzurollen, »so daß man sieht, was dahinter steckt. Es muß dem Vater angehören«.

Rechts lehnt sich ein zweites Herz an die erste Figur an. Man kann es auch als einen welken, liebeleeren Busen auffassen. Die Mutter ist damit angedeutet. Zwischen beide Ornamentstücke hinein drängt sich ein seltsames Gebilde, das Franz nicht deuten kann. Es fällt ihm jedoch ein, daß ihm gegenüber ein wunderhübsches Mädchen wohne, das er hier vielleicht gezeichnet habe. Den Bogen nach

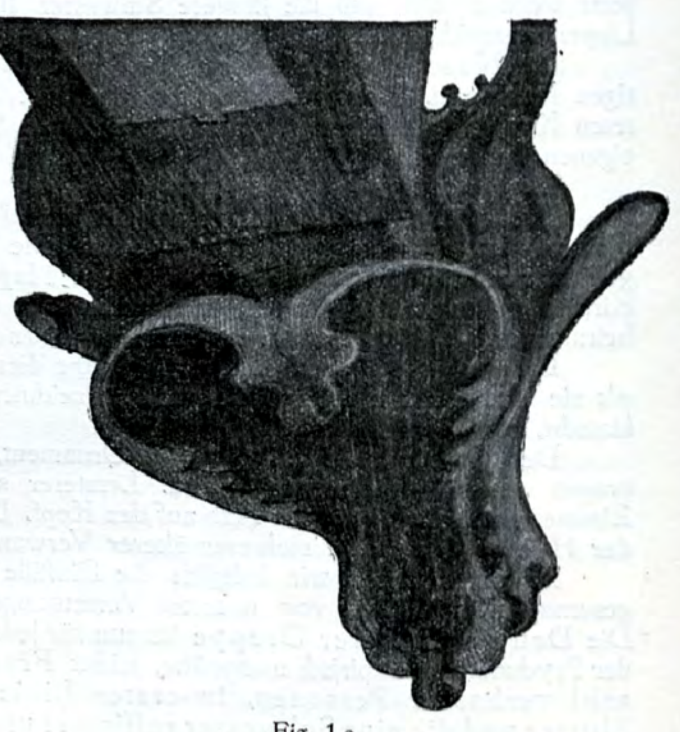


Fig. 1 a.

links deutet er zuerst als Knie, dann erst entdeckt er, daß er ja das Mädchen umgekehrt, auf dem Kopf stehend zeichnete. Der Leser sieht auch sofort, daß der gewöhnliche und der gravide Leib deutlich angegeben ist.

Das ganze Stück soll einen Drachen vorstellen.

Die Auslegung lautet somit: An den hartherzigen Vater lehnt sich die liebearme Mutter. Beide haben ein Geheimnis gemeinsam, das sich eben entrollte. Zum Vorschein kommt die Mutter als Mädchen und gravides Weib. Der in einer Psychoneurose selten fehlende Ödipuskomplex gibt sich deutlich zu erkennen: Franz ist auf seinen Vater grimmig eifersüchtig. Die deutlich inzestuös gefärbte Liebe zur Mutter gehört wesentlich zu seiner Neurose. Diese sträfliche Neigung ist der ihn bedrohende Drache. Eine etwaige tiefere Deutung bleibt vorbehalten.

Endlich kam das Selbstbildnis zur Sprache.

Die Tracht ist die eines Mönches. Franz hegte lange den Wunsch, buddhistischer Mönch zu werden. Er stellte es sich als etwas »riesig großes« vor, in ein Kloster einzutreten oder in Nichts aufzugehen. Die Klostertracht, in die sich der Künstler hüllte, ist auch die des Parricida in Schillers »Tell«. Was jener Name bedeute, will Franz einige Zeit nicht wissen, was ihm selbst »kurios« vorkommt. Plötzlich entsinnt er sich, daß Parricida »Vatermörder« heißt.

Die Hand ist die eines um Erbarmen Flehenden. Vorbild ist der Zöllner, der an seine Brust schlug und betete: »Gott sei mir Sünder gnädig!« (Luk. 18).

Der kleine Finger ist verzeichnet. Es fällt Franz auf, daß der Fehler helfe, der Hand die Form eines männlichen Genitales zu geben, das nach Masturbation zu erschlaffen im Begriffe steht.

Das von der Kette herabhängende Eisenstück geht in den Kopf des Porträtisten hinein und versetzt ihn damit in dieselbe Lage, wie die vierfach getöteten Familienangehörigen.

Der Sinn des Porträtes lautet somit vorläufig: Ich bekenne reumütig die Schuld, die ich als Vater- und Verwandtenmörder, sowie als Masturbant auf mich geladen habe, flehe um Erbarmen und will durch meine Hinrichtung oder als buddhistischer Mönch, ins Nichts versunken, meine Sünde sühnen.

Die drei Hauptstücke der Zeichnung enthalten somit:

1. Schuld (Verwandtenmord, durch Masturbation verstärkt),
2. Ursache und Kern der Schuld (Haß, Inzestliebe),
3. Sühne.

Will man analog dem Traume den wesentlichen Inhalt unseres Bildes in einen Satz zusammenfassen, so könnte man etwa sagen: Da ich in Haß gegen den Vater, in unreiner Liebe zur Mutter brenne und meinen nächsten Verwandten ein gewaltsames Ende wünsche, bekenne ich mich reumütig als todwürdig und will durch die Flucht ins Nichts des Klosters mein Verbrechen sühnen.

Einen Monat später analysierten wir die rezenten Anlässe des Porträts. Fünf Tage vor der Zeichnung hatte Franz mit seinem Vater und der verhaßten Schwester eine Kunstausstellung besucht. Vor den Gemälden von Böcklin und Segantini wurde er zornig, da er an sein übles Verhältnis zu den Eltern dachte. Bitter und in verletzender Absicht äußerte er vor dem Vater, es sei eine Schlechtigkeit, daß man den Künstler zuerst beinahe verderben lasse und dann seine Gemälde bewundere.

Am Abend vor der Ausführung des Bildes entschloß er sich halb und halb, morgen das Institut zu schwänzen, wie er schon oft getan hatte. Als er des folgenden Tages um acht Uhr bei der Toilette sein Gesicht im Spiegel betrachtete, fielen ihm die von der Nasenwurzel steil über die Stirne sich ziehenden Furchen auf. Schon früher, als er noch ein Knabe war, kam ihm vor, sein Vater zeige diese Linie, wenn er von Kummer und Gram über seinen Sohn erfüllt war. Jetzt fragte sich letzterer, was wohl der Vater sagte, wenn er wüßte, daß sein Sorgenkind schwänzte. Zwei Stunden später kam plötzlich die Inspiration über unseren Künstler. Sofort eilte er, einen Papierbogen zu kaufen, und setzte sich an die Arbeit. Man sieht, wie die Sorgenfalte auf des Vaters Gesicht stark hervorgehoben ist. Das sich regende Mitleid wird vom negativen Vaterkomplex durch ein sadistisches Elaborat quittiert. Die Falte auf der eigenen Stirn soll eine Rechtfertigung des grausamen Tuns darstellen: »Du hast mir schon viel mehr Leid zugefügt, als ich dir!«

So zeigt denn diese künstlerische Konzeption genau wie der Traum eine rezente Wurzel, während der Komplex offenbar in die früheste Kindheit zurückgeht, als die Strenge des sonst vortrefflichen Vaters die Ödipus-Einstellung verschlimmerte.

2. Requiem.

Das tiefdunkel gehaltene Ölgemälde (45 : 37 Zentimeter) entstand vor 7 bis 8 Monaten. Die Skizze wurde auf Grund künstlerischer Intuition in einer Stunde entworfen, das ganze ungemein wirkungsvolle Tableau erheischte nur acht Stunden. Franz erinnert sich, daß er während des Malens oft wünschte, in dem Fluß, der an seinem Heimatsort vorüberrauscht[1], zu verschwinden, wie dann, wenn ihn häuslicher Streit quälte. Ferner ärgerte er sich darüber, daß man aus dem Christentum so viel Wesens mache, während seine Gebete unerhört blieben. Er wünschte sich mit dem Christentum zu begraben. Dann aber hörte er aus der eben gemalten Kapelle herrliche Orgelklänge dringen.

Das Kirchlein ruft in Franz den Gedanken hervor, der Vater müsse zugegen sein. Wo, weiß er nicht zu sagen. Doch erinnert das Rundfenster an das von einem Dreieck umgebene Auge

[1] Er findet sich auch auf Bild 1.

Gottes auf Albrecht Dürers Radierung »Die heilige Familie in Ägypten«. Ferner mahnt es an den einäugigen Wotan, sowie an Polyphem, der die Gefährten des Odysseus in seiner Höhle verschlingt und den vor der Höhle zu Wasser entfliehenden Odysseus mit Felsen zu treffen und zu töten trachtet. Dieses Auge ist auch das des eignen Vaters, der finster auf seinen Sohn herabschaut.

Die beiden Zypressen rufen die zwei Brüder, die runden Bäume die Schwestern ins Gedächtnis, deren eine (die uns aus dem vorangehenden Bild bekannte) damit prahlt, eine wie gute Tochter sie sei, wie sie sich den Eltern behilflich mache, indessen sie doch von ihnen möglichst viel Nutzen zu ziehen sucht, während die ältere, edlere, dem Baume zur Rechten entsprechend, sich nicht so auffallend benimmt. Die Zudringlichkeit der verhaßten Schwester ist in der Haltung des linken Baumes ausgedrückt.

Die Kapelle stellt sich zunächst als Gotteshaus einer Anstalt für unheilbare Geisteskranke heraus. Das Anstaltsgebäude war früher ein Kloster. Dort wohnt ein genialer Künstler, der wie Franz malte und dichtete, bis er in dieses Institut verbracht wurde. Und nun bekennt unser Analysand seinen brennenden Wunsch, diesen Mann zu besuchen und selbst für Lebenszeit als Wahnsinniger interniert zu werden. Stundenlang saß der Jüngling vor dem Kirchlein und träumte sich das Glück aus, in der zugehörigen Anstalt aller Sorgen entledigt seinen großartigen Phantasien nachzuhängen. Öfters begab er sich nach dem einige Stunden entfernten Ort. Das Spitzkirchlein der Irrenanstalt liegt nicht auf einer solchen Insel. Letztere mahnt an Burg Wasserstelz in Gottfried Kellers »Hadlaub«. Der junge Minnesänger wurde in der Burg versteckt, damit er vom unaufrichtig minnenden Grafen von Rapperswyl nicht entdeckt würde. Die Geliebte kam zu Hadlaub, gestand ihre Liebe und wurde seine Gemahlin. Diese Geschichte führt Franz auf ein schönes Mädchen seines Heimatsortes, das in einem »kolossal ruhigen« Hause abseits der Straße wohnt und dem Vater sehr gut gefällt. Franz hofft also, gemäß Kellers Novelle den Vater auszustechen.

Das Innere der Kapelle ist hell erleuchtet. Wundersame Musik schallt heraus. Wieder kommt auffallenderweise Franz die hübsche Nachbarin zu Sinne, die sich hinter die Herzen der Eltern als Repräsentation der Mutter geschlichen hatte. Dann springt unser Analysand über zu den Weihnachtsfesten, die er als Kind zu Hause feierte. Alles Interesse, das er am Bilde nimmt, konzentriert sich auf das Licht, das aus der Kirche auf den Toten fällt. Hierauf stellt sich Franz vor, sein älterer Bruder müsse noch in der Kirche stecken. Zuletzt fällt ihm ein, er habe sich auch immer die Mutter ebenda gedacht. Zu ihr hat er gegenwärtig gar keine Liebe.

Die beiden Kruzifixe induzieren die Brüder, die Pfosten stecken schief in der Erde. Bald werden sie fallen. Die Pappeln (Brüder) erreichen die Kirche (Mutter) nicht, obschon sie sich (unkünstlerisch symmetrisch) ihr zuneigen.

Der Tote, natürlich Franz selbst, liegt mit ausgebreiteten Armen als der wahre Christus vor der Insel, perspektivisch viel zu groß.

Die drei Sterne rufen wieder Vater, Mutter und verhaßte Schwester ins Gedächtnis.

Ergänzungsweise sei bemerkt, daß der Vater Kirchenvorsteher (Kirchgemeindepräsident) ist, und daß Franz den Ausdruck »Mutter Kirche« genau kennt.

Das Ölgemälde drückt somit den Todeswunsch und seine Begründung in der Einstellung auf die Familie aus. Franz will sterben und als Leiche die im Leben versagte mütterliche Liebe auf sich lenken. Ein anderer, aus den Einfällen ersichtlicher Wunsch geht darauf, fortan ganz in der Kirche (=Mutter) oder im Irrenhause zu leben und so lebendig begraben zu sein.

Dieser Phantasie korrespondiert einerseits aktive Grausamkeit, anderseits Selbststeigerung. In ersterer Hinsicht ist bemerkenswert der Todeswunsch gegen Vater, Mutter und jüngere Schwester (die drei Sterne), die Identifikation des Vaters mit Polyphem, welchem Odysseus (Franz) vor dem Wegschwimmen das eine Auge ausbohrte, die Darstellung der dem Fall geweihten Brüder, die Verhöhnung der zudringlichen Schwester. Eine Vergrößerungstendenz liegt angedeutet in dem Verlangen, dem genialen Geisteskranken ähnlich zu werden, den Vater bei der Schönen seines Dorfes auszustechen und vor allem als der wahre, riesengroße gekreuzigte Erlöser neben den falschen Messiassen, den Brüdern, von der Mutter erfunden und betrauert zu werden.

Setzte sich auf dem Selbstbildnis der Künstler durch die Stirnfalte dem Vater gleich, so ist hier auf eine nicht gemalte Wunschgleichung aufmerksam zu machen. Franz hört während der Zeichnung aus der Kirche wundervolle Musik dringen. Die (hysterische oder katatonische) Mutter halluzinierte früher oft, jetzt gelegentlich eine ähnliche Musik.

Man beachte die religiöse Sublimierung des Todeswunsches und der auf die Familienangehörigen gerichteten Phantasien.

Einige Wochen nach dem »Requiem« schuf Franz eine sehr schöne Zeichnung, der er den vielsagenden Titel gab: »Laß die Toten ihre Toten begraben.« Ein ertrunkener Jüngling schwimmt am Ufer eines von Pappeln flankierten Stromes. Ein verschleiertes Weib hält wie segnend die Hände über den entseelten Leib. Unschwer erkennt der Zeichner in beiden Gestalten sich und die Mutter, die im Titel als geistig tot charakterisiert wird. Später rückt der Grimm bis zur Totwünschung des insgeheim glühend geliebten erotischen Objektes vor. In der Aare, die am Heimatdorf vorüberfließt, möchte Franz seit langem einschlafen. Jedes Schwimmbad wird zur Todesorgie. Der Fluß selbst wird zum Muttersymbol und nimmt die Rolle ein, die nach späteren Gemälden Mutterleib, Höhlengrab, Irrenhaus und Kloster spielen (vgl. Ibsen, Die Frau vom Meere).

3. Der Wahnsinn.

(Federzeichnung, 36½ : 26 Zentimeter, entstanden fünf Monate vor der Analyse.)

Das Bild als Ganzes erinnert Franz an das Riesenhafte, Gewaltige des Wahnsinns, an seine Besuche in der Irrenanstalt, in der er schwelgt beim Anblick der Kranken, besonders ihrer Augen. Dem kräftigen Wunsch, geisteskrank zu werden, steht die klare Einsicht in die Unsinnigkeit und Minderwertigkeit dieses Begehrens gegenüber.

Zuerst fesseln Franz die Augen der Figur. Sie verraten den Irrsinn, erinnern ihn aber auch an seine eigenen Augen, wie sie in Momenten der Begeisterung aussehen.

Der Mund zeigt ihm die eigene Unterlippe. Den Grund dieser Unterschiebung kann ich nicht angeben. Die Falten bei den Mundwinkeln sind diejenigen eines Onkels, mit dessen Stock der Analysand geprügelt wurde, weil er die Habersuppe nicht essen wollte. Damals rief er dem Vater zu: »Schlage mich doch gleich tot!«

Der Finger unter dem Kinn wird sofort bezeichnet als Geschlechtsglied, das zu den Lippen fahren will. Franz denkt sich dazu einen masturbatorischen Akt. Auf den nämlichen Lustgewinn führen ihn die Schlangen, die zugleich etwas teuflisches ausdrücken sollen.

Das weinende Weib assoziiert zuerst Franz selbst, der sich beklagt, hierauf den Friedhof, der in der Nähe des Elternhauses liegt, dann die Schwester und die »gewaltig schöne Kapelle der Irrenanstalt, also die Mutter«.

Die Hand ist abnorm groß. Sie umfaßt und beherrscht alle Fäden, die über den Vorhang (der Welt) laufen. Sie kann alles zusammendrücken. Sie gehört Franz.

Die Wirbellinien repräsentieren »herabfließenden« Schmutz, von dem Kraft ausgeht, so daß alles erleuchtet ist. Franz sieht sich und seine Mutter mitten in ein und demselben genußreichen Schmutz.

Die geschlängelten Senkrechten, von unten nach oben gezeichnet, sollen aus unbekanntem dunklen Schmutz aufsteigen, vom Lichte angezogen. (Ich kann sie nicht mit Bestimmtheit deuten. Veranlaßt sind sie durch die Falten eines Vorhanges. Vielleicht gehen sie auf die Sexualtriebe, die durch offenkundige Sexuallust (s. u.) angelockt, aus ihrem Versteck aufsteigen.)

Die Inschrift »Ich weiß« bezieht sich auf die Einsicht in das Geheimnis des eigenen Zustandes.

Entstehungsverhältnisse. Das Bild wurde geschaffen in der Wohnung eines älteren Herrn, der Franz mit Artigkeit überhäufte, ihn auf große Reisen einlud und für die Kosten seiner akademischen Ausbildung aufzukommen versprach. Kurz vor dem Entwurf hatte unser Analysand die Entdeckung gemacht, daß der Mann homosexuell sei und schlimme Absichten im Schild führe. Beim Verlassen des Zimmers nämlich, als der Jüngling vorausging,

faßte ihn der andere und schmiegte sich an ihn. Dies widerte den Überraschten an, und er beschloß, sich von dem alten Sünder zu trennen. Am Tisch des Homosexuellen begann er das Bild zu zeichnen, ohne zu wissen, was herauskommen werde, während sonst seine Inspirationen mit einem Schlage in höchster Deutlichkeit vor ihm auftauchen.

Deutung. Durch das homosexuelle Attentat angeekelt, erfährt Franz die intensivste Introversion. Die Katatonie wird durch seine Zeichnung vorzüglich symbolisiert: Der Kranke zieht sich von der Außenwelt hinter seinen Vorhang zurück, schwelgt in wildestem Auterotismus (Masturbation und masochistischer Lust am Schmerz der Mutter) als der Wissende, der (paranoisch) mit gewaltiger Hand die Geschicke der Welt regiert. Franz gesteht, daß solche Gedankengänge ihn öfters, doch nicht während der Entstehung dieser Zeichnung, beschäftigten.

4. Die Nymphe.

Stark grelles Ölbild, unvollendet, 45:37 Zentimeter.

Oben Waldlandschaft, links Bäume, dem Waldsaum entlang auf den Betrachter zu ein schmaler Weg, der sich in ein Bächlein verliert. Darunter Felswand mit zwei übereinander liegenden Höhlen. In der oberen eine liegende Nymphe, neben ihr ein brauner und ein gelber Schmetterling. Das Weib hält die Hand empor, um das über tropfsteinartige Gebilde herabfließende Wasser aufzufangen. Das lange blonde Haar der weiblichen Gestalt hängt herab. Die Komposition entstand am Karfreitag.

Die Nymphe trägt gleiche Haare wie die ältere, geliebte Schwester. Franz liebt nur Mädchen mit der nämlichen Haarfarbe und ähnlichen Figur. Gerne läßt er sich auf kleinen Flirt ein, begehrte aber mit einer einzigen Ausnahme keine Küsse. Auch die Küsse der früher zärtlichen Mutter waren ihm, so weit er sich erinnern kann, stets zuwider. Hat er die Gunst eines Mädchens errungen, so zieht er sich von ihm gleichgiltig zurück.

Die Schmetterlinge werden anfangs für zufällig und nichts bedeutend ausgegeben. Dann aber assoziiert der (braune) Schmetterling neben dem Mädchen Franz selbst, der (gelbe) an seiner Seite ein Mädchen, das ihm auf den Abend der Analyse ein Rendezvous gab. Mit ihr spazierte er öfters, ohne aber stärkere Gefühle dabei aufzutreiben. Nur einmal erfaßte ihn eine Liebeswelle, die er aber verbarg. Die Schmetterlinge über der Erde rufen die Erinnerung an drei Mädchen, mit denen ein kleines Getändel vorgefallen war, von denen sich aber unser harmloser Don Juan getrennt hatte.

Der Weg neben den Tannen existiert in Wirklichkeit. An jenem Ort lustwandelte er mit der gegenwärtigen Freundin.

Die Bäume passen jedoch nicht zur Szenerie. Dafür entstammen

sie einem Walde, der Zeuge einer Zusammenkunft mit einer anderen blonden Schönen war.

So weit die Einfälle. Wie ordnen wir sie? Alles deutet auf die verdrängte Liebe zur älteren, auch bewußt innig verehrten und wertgeschätzten Schwester. Franz will zu ihr, wie er sie in der Wirklichkeit sehnsüchtig sucht; alle blonden Mädchen, denen er nachstellt, um sich dann doch wieder enttäuscht von ihnen abzuwenden, sollen ihm die heiß begehrte Schwester sein, können es aber natürlich nicht. Hierüber soll später ein Weiteres gesagt werden.

Was aber bedeutet die Höhle? ein Blick auf das Ganze sagt es uns. Der Wald, die Quelle, darunter die beiden Höhlen bilden offenbar das Schema der weiblichen Organe. Unsere Zeichnung bestätigt vollkommen die gezeichneten Träume Marcinowskis, die sich als unbewußte Wiedergabe weiblicher Körperpartien erwiesen[1]. Die Höhle, in welcher die Schwester liegt, bedeutet wie die Kapelle, die den Bruder beherbergt, den Mutterleib.

Franz will also zu seiner Schwester in die Organe der Mutter zurückkehren. Bemerken wir, daß die Tuffsteine, die Wasser über die Schwester entsenden, deutlich Phallusform aufweisen, so erkennt man wirklich, wie Herr Dr. Jung erkannte, eine Szene, die in der alten Mythologie eine Rolle spielt: Osiris und seine Schwester Isis wohnen zusammen im Leibe ihrer Mutter Neith. (Vgl. Jung, Wandlungen, Jahrb. IV, p. 278.)

Der gelbe Schmetterling in der Höhle verrät den Wunsch, die Freundin mit der Schwester zu verbinden, so daß er in jener die unrealisierbare Sehnsucht nach dieser verwirklichen könnte. Er will gleichsam Schwester und Freundin so zusammenbringen, daß er in letzterer die erstere wiederfände. Die Stellung des Schmetterlings in seiner Entfernung von der Schwester gewährt diesem Bestreben keine günstige Diagnose.

Unsere Deutung findet durch anderweitige Beobachtungen kräftige Bestätigung. Wer sich mit der Analyse von Don Juans befaßte, weiß auch, daß diese alle zusammen eine ganz bestimmte weibliche Person suchen, die sie in ihren Opfern zuerst zu finden hoffen, dann aber doch nicht finden, wenn es mit der Liebe Ernst zu machen gilt. Freud entdeckte, daß es sich immer um die Mutter handle, die erstrebt, aber nicht gefunden wird[2]. Seither fand ich mehrere Bestätigungen. Ein Beispiel: Ein achtzehnjähriger Bursche leidet an verschiedenen hysterischen Lähmungen und starkem Donjuanismus. Zu einer ganzen Reihe von Mädchen fühlt er sich sukzessive hingezogen, umwirbt sie stürmisch, erobert ihre Neigung, gewinnt ein paar Küsse und verliert zu seiner Betrübnis die Liebe vollständig. Er hält sich darob für einen schlechten Kerl und ver-

[1] Marcinowski, Gezeichnete Träume. Zentralblatt für Psychoanalyse, II. Bd., p. 490 bis 518 (1912).

[2] Freud, Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Jahrb. f. psychoan. u. psychop. Forschungen. II., p. 389 bis 397.

fällt in schweren Lebensüberdruß. Aus der Analyse seien ein paar Details mitgeteilt. Eines Tages wird der Jüngling beim Treppensteigen von schwerem Asthma und Stechen im Rücken unter der linken Schulter befallen. Auf diese Symptome eingestellt, erinnert er sich, daß auch der Vater an Asthma leidet. Als Kind verkroch sich der Knabe lange Zeit fast jede Nacht ins Bett des Bruders, da er Gestalten halluzinierte. Er sah einen mit Messer oder Revolver bewaffneten Mann, der heftig keuchte, und eine Frau, die gewöhnlich einen Besen trug. Aus den vielen Fällen analytischer Heilung von Asthma wissen wir, daß das Keuchen auf den begattenden Vater geht[1], wozu in unserem Fall Revolver und Messer gut stimmen. Der negative Vaterkomplex, der zu offenkundigem Haß gegen den liebenswürdigen Mann führte, wurde somit früh erworben. Am Samstagnachmittag, an dem jetzt das Leiden ausbrach, war ein Brief des Vaters eingetroffen, der seinen Besuch ankündigte. Hierüber geriet der Sohn in Wut. Erst nach intensivem Suchen fand sich der Schlüssel des Rätsels: Im Vorjahr hatte der Vater ebenfalls seinen Besuch auf den Samstag angemeldet. Der Jüngling telegraphierte jedoch ab, indem er Aufgaben vorschützte, und begab sich mit einer Freundin in den Wald. Die Apperzeption der schmerzhaften Stelle weckt die lebhafte Erinnerung, daß der Bursche sich kosend an seine Geliebte schmiegte, dabei aber durch einen kleinen Baumstrunk oder eine Wurzel empfindlich an die jetzt schmerzende Stelle gestochen wurde, was am Weiterküssen nicht hinderte. Durch die Anmeldung des Vaters erzürnt, versetzt sich der unzärtliche Sohn wunschweise in die damalige zärtliche Situation, die er sich durch eine Absage an den lästigen Besucher verschafft hatte, und identifiziert sich mit dem keuchenden, d. h. begattenden Vater, er erneuert seine Begierde nach der Mutter. Noch deutlicher kam in manchen Träumen letzterer Wunsch zum Vorschein. Als der Sohn drei Jahre alt war, erkrankte die zärtliche Frau an Tuberkulose und verließ die Familie, um in Sanatorien Heilung zu finden. Öfters kehrte sie auch zur Freude des Kleinen für einige Monate zurück. Dann wurde das Kindermädchen jeweils entlassen. So übertrug das Kind während sieben Jahren, bis zum Tode der Kranken, seine Liebe auf manche weiblichen Personen, in denen er stets die Mutter suchte. Dieses Treiben setzt er gegenwärtig fort. Er empfindet es selbst als Zwang und sträubt sich heftig, doch ohne Erfolg, bis die Analyse ihn ohne Mühe befreite.

Unser Franz bildet nur scheinbar eine Ausnahme: Hinter dem auf die Schwester gerichteten Inzestwunsch steckt fast ausnahmslos die Mutter als früheres Objekt. Die Schwester ist in der Regel das erste Muttersurrogat, dem später eine Reihe anderer folgen. Oft wird die Mutterimago bekanntlich nach den beiden Charakteren, die dem Sohne vorschweben, der idealen, reinen Natur

[1] Vgl. mein Buch: Die psychan. Methode, S. 65.

und der sexuellen, in zwei Typen zerlegt. Der Muttersüchtige geht auf die reine Jungfrau oder die Dirne aus. Ich selbst habe mehrere derartige Fälle beobachtet, in welchen die von Freud geschilderte erotische Konstellation von Merkmalen recht auffallend vorhanden war. Franz, der mindestens die vier ersten Jahre mit den Eltern, dann mit den Schwestern das Schlafzimmer teilte, scheint die beiden Mutterbilder auf die Schwestern zu projizieren: Die edle, reine Mutter findet er wieder in der älteren, geliebten Schwester, das sinnliche Weib in der jüngeren, gehaßten. Die beiden Frauen, die übrigens beide auch selbst Mütter sind, tragen wirklich eine merkliche Verschiedenheit des Charakters in dieser Richtung an sich. Allein indem der Bruder die beiden Muttertypen in sie hineinsieht, übertreibt er die Differenz und heftet die der Mutter geltenden Affekte ihren jungen Surrogaten an[1]. Ob wir uns mit dieser Auffassung begnügen können, suchen wir später auszumachen.

Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir wissen, ob der Mutterleib selbst in der Höhle begehrt sei, oder ob er nur ein Symbol für die Abgeschlossenheit von der Welt und das Geborgensein ausdrückt, somit eine Introversionsphantasie, welche die maximale Regression in zeitlicher Richtung lediglich benutzt, um die stärkste Regression in funktionaler Richtung zu bezeichnen. Tatsache ist, daß der Mutterleib selbst in unzähligen Fällen ersehnt wird. Die Nikodemusfrage: »Kann auch ein Mensch in seiner Mutter Leib zurückkehren (wörtlich: zum zweitenmal hineingehen) und geboren werden?« (Joh. 3_4)[2] spielt eine große Rolle. Stekel zeigte den Wunsch im Traum eines Neurotikers[3], Abraham lieferte eine damit übereinstimmende Serie[4], Marcinowski bestätigte die Beobachtungen seiner Vorgänger durch seine prächtigen »gezeichneten Träume«[5], die mit unseren hier aufgewiesenen Erfahrungen sich eng berühren, in novellistischer Form stellt Paul Ernst denselben Gegenstand dar[6]: »Welche von den vielen Zügen, in denen sich diese Wandlung äußerte, soll der Erzähler nun wohl herausheben? Es ist etwa zu erzählen, wie Hans an einem Mittwochnachmittag in der Stube seiner Wirtsleute sitzt, wo hinter dem Ofen der Bauer im Halbschlaf träumt, und hat eine alte Zigarrenschachtel, die er geschenkt bekommen, die klebt er an allen Seiten sorgsam mit Kleister zu, daß kein Licht hinein kann, und träumt in der Art wie einst, da er zu Hause unter dem Tische saß, wie heimlich es

[1] Die ungeheure Verbreitung der Geschwisterliebe, auch der direkt inzestuösen, hat Otto Rank an erstaunlich reichhaltigem Material nachgewiesen. (Das Inzestmotiv in Sage und Dichtung, p. 441 bis 685.)

[2] Jung, Wandlungen und Symbole der Libido. Jahrb. IV, 268ff.

[3] Stekel, Zur Symbolik der Mutterleibsphantasie. Zentralbl. f. Psychoan., I. Bd., 102f.

[4] Abraham, Einige Bemerkungen über den Mutterkultus und seine Symbolik in der Individual- und Völkerpsychologie. Ebenda II. Bd., p. 549f.

[5] Marcinowski, Gezeichnete Träume, Zentralbl., II. Bd., p. 490 bis 518.

[6] Zentralbl., II. Bd., p. 540.

wäre, ganz klein zu sein und in solcher verklebter Schachtel zu sitzen.« (Der schmale Weg zum Glück, p. 83.) In der zürcherischen psychanalytischen Vereinigung berichtete Fräulein Dr. Frieda Kaiser von einer Manisch-Depressiven, die morgens nicht aufstehen wollte, weil sie das Bett mit dem Mutterleib gleichsetzte. Ferner hat Silberer auf die Wichtigkeit der Mutterleibsträume hingewiesen[1].

Ich nehme vor der Hand an, daß die zur Introversion führende Hemmung in den Wunsch nach Wohnen im Uterus treibt, aber allerdings um den Abschluß von der Außenwelt zu erreichen. Die Mutterleibsphantasie wirkt auch nach in der Sehnsucht, als Gräberheiliger oder Mönch das Leben zu beschließen. Die Psychologie des Anachoretentums ist ein Zweig der Psychologie der Introversion.

5. Die Brücke des Todes.

(Bleistiftzeichnung, 38 : 28 Zentimeter.)

Ein Jüngling steht im Begriff, von der Leiche eines Weibes weg auf eine sich im Nebelmeer verlierende Brücke zu stürzen, auf deren Mitte der Tod steht. Hinter ihm erhebt sich in glutroter Pracht die Sonne. Am Rande rechts wollen zwei Händepaare den Davoneilenden zurückhalten oder -rufen.

Das Weib assoziiert die Mutter, die Haare sind die der geliebten Schwester. Die Gestalt ist, was Franz nicht bemerkte, spiralig verdreht. Diese Beobachtung ruft die Vorstellung eines Sexualaktes bei dem Jüngling hervor. Die Füße gehen auf ein Weib, der Oberkörper paßt seiner Stellung, nicht seiner Form nach auf einen Mann. Weitere Einfälle trafen nicht ein.

Der Jüngling stellt den nächsten Freund unseres Analysanden dar, meint aber natürlich letzteren.

Die Hände gehören dem Vater und der ungeliebten Schwester.

Die Veranlassung des Bildes erfuhr ich nicht.

Die Deutung liegt auf der Hand: Der Jüngling wünscht seine Mutter tot und bereitet sich selbst, dem Vater und der bösen Schwester zuleide, ein gewalt-



Fig. 4.

[1] H. Silberer, Spermatozoenträume. Jahrb. IV (1912), p. 141 ff.

sames Ende. Die Sonne ist wohl, wie so oft, Symbol des Vaters[1]. Eine Überdeutung folgt später.

Das Bild entstand bereits ein Jahr vor der Analyse. Es ist somit das älteste aller hier benutzten. Wir reihen es hier ein, weil es zu den spät analysierten gehört.

II. Im Zeichen der Egression geschaffene künstlerische Phantasien.

Schon die erste Sitzung wirkte auf Franz sehr beruhigend, doch hielt die Besserung nur kurze Zeit an. Nach der dritten, als die Bilder Nr. 1 bis 5 ergründet worden waren, trat ein starker Umschwung der Gesamtstimmung und besonders der sympathischen Beziehung zu den Eltern ein. In welchem Sinne es geschah, zeigen die folgenden Bilder.

6. Sonnige Höhe.

(Fünf Tage nach der letzten Besprechung entworfene Skizze zu einem Ölgemälde, 46 : 38 Zentimeter.)

Ein liebendes Paar steht auf sonniger, mit Rosenbäumchen bewachsener Höhe über einem Nebelmeer, auf dessen anderem Ufer inmitten von Felsen vor einer Hütte ein Asket steht. Der finstere Mann will die Glücklichen zur Arbeit fortjagen. Der Liebende sieht ihm aber mit ruhiger Sicherheit ins Auge und hält die Geliebte fest.

Der Asket ruft den Vater in Erinnerung, sofern er sich selbst wenig gönnt und einer strengen Lebensanschauung huldigt. Hinter ihm steckt der Analytiker, der dem Drange nach Flirt und Müßiggang gleichfalls wehrt.

Die Hütte dient dem Büßer als Wohnstätte.

Der Liebende ist wieder der nächste Freund unseres Analysanden, derselbe, den wir bei der »Brücke des Todes« antrafen.

Die Geliebte ist die Freundin, die als Schmetterling zur Nymphe mitgenommen worden war. Ihr kräftiger, etwas breiter Körper und die gerade Nase sollen gut getroffen sein. Dagegen paßten die wenig gewölbten Augenbrauen zur geliebten Schwester. Die Substitution ist also trotz der drei Tage vorher erfolgten Analyse des Nymphenbildes befestigt worden.

Die Rosenbäumchen assoziieren Liebesverhältnisse. Das dürre Stämmchen provoziert, wie schon seine Stellung zunächst dem Asketen voraussehen läßt, die Mutter. Zunächst aber erscheint der vielsagende Einfall: »Bei jeder jungen Liebe ist's, wie wenn ein Bäumchen aufginge und blühte. Hier ist aber eines abgestorben:

---

[1] Freud, Nachtrag zu d. autobiogr. beschrieb. Fall v. Paranoia. Jahrb. III, p. 590. — Jung, Wandlungen. Jahrb. III, p. 203f, IV, p. 162f. — Vgl. die Sonne in Josephs Traum. 1. Mos. 39, V. 9 u. 10.

Gemeint ist die Liebe zur Mutter«. Das vorderste, kräftigste Bäumchen bezeichnet die umarmte Freundin, die beiden zurückstehenden ihre zwei letzten Vorgängerinnen. Während der Analyse zeichnete Franz eine Rose hinein, die aber ganz an einen Apfel erinnerte. Er bestärkte damit den Eindruck, daß das Bild Adam und Eva im Paradies darstellen sollte. Der sie verscheuchende Vater ist dann Gott, gegen den der Künstler sich auflehnt.

Die Skizze besagt somit den uneingestandenen Wunsch: Ich will mich von der Liebe zur Mutter losreißen und trotz des Einspruches meines rigorosen Vaters und des Analytikers, erhaben über Nebel auf sonniger Höhe, mich der paradiesischen Liebe meiner Freundin erfreuen.

Auch diese Auslegung geben wir nicht als definitive.

7. Seele wohin?

Am Tage nach der Erschaffung der »Sonnigen Höhen« trat Franz eine etwa zehntägige Reise nach dem Süden an. Einst ging er am Garten einer Villa vorbei, als ihn plötzlich gegenüber dem Portal der Gedanke erfaßte: »Hier möchte ich begraben liegen!« Dann fielen ihm die Ölbäume auf, und alles schien ihm Musik. Einen Moment später tauchte der Wunsch auf: »Es müßte doch herrlich sein, aus dem Dunkel ins Sternenlicht zu treten!« Alsbald stand »wie ein Blitz« vor ihm die Intuition des hier reproduzierten Bildes, das er selbst folgendermaßen auslegt:

»Die ins Dunkel des Gartens tretende Gestalt ist meine Seele, der hinter ihr kauernde Mann mein Leib. Jene möchte aus dem Dunkel hinaustreten und sich dem freien Himmel nähern, von dem ein Stern hell herüberblitzt. Auch im Garten sah ich durch die Laubkrone hindurch ein Stück Himmel. Der Leib folgt zaghaft der Seele. Beide, Seele und Leib, wollten sich gerne vereinigen, allein wenn jene hochfliegende Pläne macht, bildet der Leib ein Hindernis. Die Seele sucht Halt im Stern, der Körper sieht den Stern nicht. Jetzt möchte der Leib die Seele umarmen und mit ihr eins sein.«

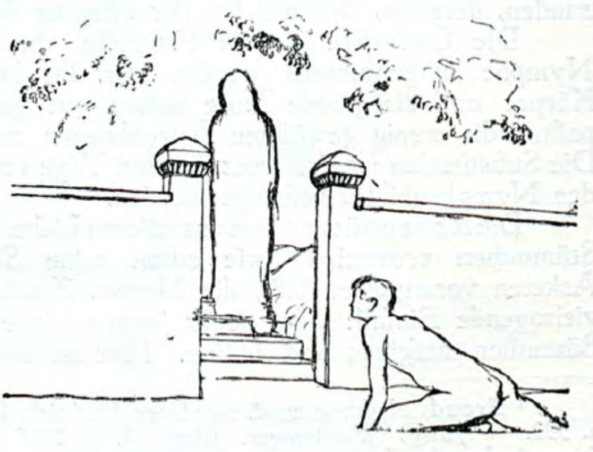


Fig. 5.

Hinter der »Seele« erblicken wir die bis auf einen Rest ausradierte Gestalt eines Jünglings. Er stand auf einem Bergrücken, der

sich vom Nachthimmel abhob. Im Hintergrund sah man ein Tal. Aus einigen Häusern grüßte ein Licht. Nebel stiegen herauf. Der Jüngling blickte nach seinem Elternhaus, konnte es aber wegen des Nebels nicht sehen. — Der ideenreiche Künstler hatte den Entwurf vernichtet, weil er ihn nicht mehr interessierte, anders ausgedrückt, weil er seinen veränderten Komplexen nicht mehr entsprach. Durch die Analyse fand Franz ja die richtige Beziehung zum Elternhaus, der Nebel wich, die suchende, nicht findende Sehnsucht ist von ihm genommen.

An Stelle der pessimistischen Szenerie tritt eine neue, die das Streben nach Licht verrät, zugleich die Hoffnung, daß der zaghafte Leib, der in seiner Schwachheit schon so oft ein Hindernis bildete, dem Geist folgen könne. Das Bild dürfte den Wunsch nach Besiegung der Sinnlichkeit ausmalen. Wir vermuten, daß die Neigung zur Freundin mindestens in jenem Augenblick erloschen war. In Wirklichkeit entschwand sie wohl endgiltig. Ein Zwist mit einigen Reisebegleitern begünstigte den Auterotismus.

Ob der Stern eine Umdichtung der auf dem »Requiem« gebotenen Sterne sei, muß ich auf sich beruhen lassen. Seit es Franz gut geht, verliert er seine analytische Freigiebigkeit. Wie gewöhnlich ist auch hier der Genesungsprozeß ein Feind der wissenschaftlichen Untersuchung.

Noch genauer fassen wir den Sinn des Entwurfes, wenn wir seiner Entstehung unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Es fiel mir auf, daß die Inspiration blitzartig eintraf, als Franz am Portal vorbeikam. Ich ließ daher dieses fixieren und erhielt den Einfall: »Es erinnert stark an das des Friedhofes, der nahe bei unserem Hause liegt.« Dort wünschte Franz so oft begraben zu liegen. Beim Passieren des Gartentores entsann er sich der ähnlichen Eingangspforte in der Heimat nicht, wohl aber wurde angeregt der Todeswunsch, der unter Benützung des Ausblickes in den freien Himmel sofort überkompensiert und in eine höhere Lebenshoffnung verwandelt wurde.

Das rezente Material wirkte so komplexanregend (das Portal), diente aber auch zur Ausarbeitung der Reaktionsbildung (das Stückchen freier Himmel). Auch hier fällt uns auf die Schnelligkeit, mit der das Unbewußte seine Manifestation, hier die Inspiration, schafft.

8. Der Zweifel.

Die Zeichnung entstand am Vorabend der Analyse.

Ein Jüngling rastet nach beschwerlicher Wanderung gegenüber einer sich in die Tiefe senkenden Felsenhöhle, neben welcher zwei Frauengestalten stehen. Über die Wiesen führt ein Pfad, der aus dem Schatten in »kolossal lichte, heiter lachende Höhen« mit blühenden Obstbäumen führt. Im Hintergrund leuchten die Alpen, wie im Engadin. Das Ganze ist überdacht von einem fein abgetönten blauen

Himmel. Der Jüngling befindet sich im Zweifel, ob er in die Höhle dringen oder den Pfad zum Licht einschlagen soll.

Die Höhle ruft sofort die des früheren Gemäldes (»Nymphe«) in Erinnerung; sie bedeutet den Mutterleib.

Der Jüngling ist ein Kamerad, der zum Bilde saß.

Das Weib mit dem Schwerte ist die gehaßte Schwester, die so gerne die Justitia spielt (darum wohl der Schleier über dem Gesicht) und noch kürzlich zu ihrem Bruder sagte, er soll sich einen anderen Charakter anschaffen. Sie ist kriegerisch, vielleicht will sie Franz mit dem Schwert in die Höhle jagen. Das andere Weib ist die ältere, bevorzugte Schwester. Sie wünscht, daß der Bruder in die Höhle gehe, und folgte ihm, wie auch die jüngere, dorthin nach. Vor vier Tagen gestand er ihr, daß er die Eltern im Frühling zu verlassen gedenke, um eigene Wege zu gehen. Sie fand es unrecht.

Weiteres war leider nicht erhältlich.

Die Deutung fällt uns leicht. Franz ist wieder etwas von den »sonnigen Höhen« zurückgeglitten und wieder am Mutterproblem hängen geblieben. Er hatte geplant, die Ablösung von der Mutter durch örtliche Trennung zu vollziehen. Als ob dies das Geringste nützte! Auf die Ablösung von der Mutter-Imago, dem seit der infantilen Verdrängung in ihm wohnenden Mutterbild, kommt doch alles an. Da die geliebte Schwester von der lokalen Trennung abmahnt, erfolgt ein Rückfall in die Versuchung zur Introversion, die allerdings durch die Perspektive in den Frühlingsglanz vorläufig noch balanciert wird. Doch überwiegt die Sehnsucht nach der Mutter, wie nicht nur aus Blick und Körperhaltung, sondern auch durch das Sexualsymbol des allzu lange geratenen Beines deutlich ersichtlich ist.

Die Skizze besagt folglich: So verlockend die Frühlingswelt des freien Lebens, stärker zieht es mich zur Introversion, zur Rückkehr in den Mutterleib, in dem ich mit den Schwestern vereint bin.

Eine Woche später brachte Franz üble Laune in die Sitzung mit, dagegen keine Bilder. Er hielt seit zwei Tagen das Leben wieder für armselig und verspürte keinen Wunsch, mit den Menschen Gemeinschaft zu pflegen. Da sich als Grund der Verstimmung die

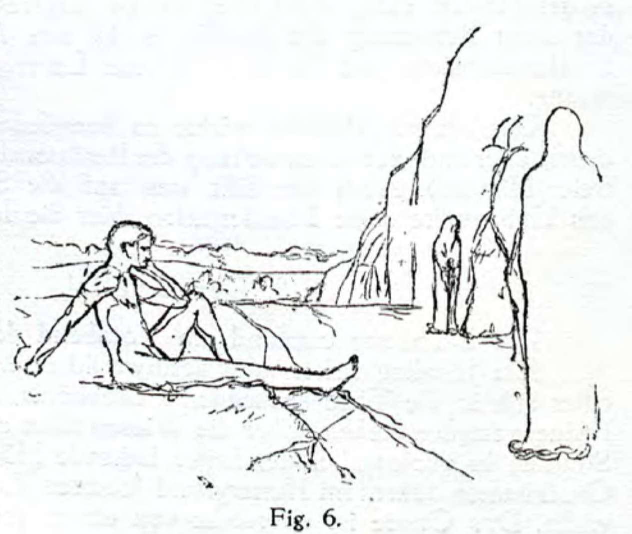


Fig. 6.

Abreise einer hübschen neu gewonnenen Freundin herausstellte, nahm ich den Rückfall nicht tragisch, sondern wagte es, die früheren Bilder nachzuprüfen. Den sehr spärlichen Ertrag habe ich bereits früher eingefügt.

Eine neue Inspiration wurde am Schluß der Besprechung etwa mit folgenden Worten geschildert: Sternennacht. Auf einem quadratischen Marmorblock liegt ein toter Jüngling. Ein Drache mit Löwenantlitz drückt ihm den Kopf nach hinten. Ein Mädchen küßt die Haare des Toten. Eine verhüllte Figur scheint das Geschehende mehr zu fühlen als zu sehen.

Der Tote ist Franz, das Mädchen die geraubte Freundin, hinter der die Mutter steckt, die verhüllte Figur ist der Vater, der Leu das Schicksal. Das Ganze bildet eine Umdichtung einer hier nicht mitgeteilten Zeichnung, deren religiöser Gehalt jetzt zerstört, deren ethischer Kern gesteigert worden ist.

Franzens Enthüllung erschreckte mich nun doch einigermaßen. Ich hatte unrecht gehandelt, indem ich die ästhetische Analyse hatte aufnötigen wollen. Obwohl ich mir bewußt war, daß nur durch geistige Arbeit, namentlich auch durch Ergründung des rezenten Materiales die nicht unbeträchtliche Gemütsverwicklung gründlich zu lösen sei, schlug ich meinem Klienten vor, eine außerordentlich gediegene, in jeder Hinsicht bevorzugte Dame meiner Bekanntschaft zu porträtieren. Sie verfügt über gründliche Bildung, gewinnende Dichtergabe mit Neigung zu formvollendeter Elegik, aus der ein starker Lebenswille hervorbricht. Als Braut eines tüchtigen Mannes, an Alter und Lebenserfahrung, Menschenliebe und religiös-ethischer Einsicht Franz überlegen, verspricht sie diesem eine kluge Beraterin zu sein und seine Erotik einer ethisch und ästhetisch wertvollen Sublimierung zuzuführen. Direkt religiösen Einfluß lehnt der Jüngling vorderhand ab.

Eine Woche später bringt Franz in die (fünfte) Sitzung mit

Die Geschichte vom weißen Wölklein.

»Vater und Sohn gingen an einem schönen Sommermorgen auf die Wiese, um Gras zu mähen. Der Sohn war heute sehr fröhlich. Die Leute sagten, er sei ein Schwärmer. Man soll ihn gehört und gesehen haben, wie er einst zu einem weißen Wölklein hinauf lachte. Seine Schwestern waren älter und liebten ihn nicht besonders. Sie plauderten aus, er küsse jeden Frühling die ersten Blumen, und wenn dann am Abend etwa der Nebel umherschleiche, springe er auf die Fluren hinaus und lache wie toll. (Dies alles trieb Franz oft.) Das sind ganz böse Geschichten, meinte der Ortspfarrer. Man sah den Knaben seit jener Stunde schief an, und er weinte deshalb oft. (In Wirklichkeit konnte Franz nicht weinen, was ihn heftig quälte.) Heute aber lachte er. Als Beide auf der Straße gingen, sprang der Knabe plötzlich vor den Vater hin und sagte: »Vater, heute sieht man's wieder!«

— »Was?« — »Das weiße Wölklein! Kennst du denn die Geschichte nicht?« Der Vater kannte die Geschichte nicht. »Die Geschichte vom Mägdlein, das an einem Sommermorgen aus dem Moor zum Himmel aufsteigt, am Abend des anderen Tages aber als Greisin die Erde küßt und stirbt.« — »Diese Geschichte kenne ich wahrhaftig nicht,« lächelte der Vater. »So will ich sie erzählen. Es ist mir so angenehm, auf dem Wege zur Arbeit reden zu können.

Ein Wanderer lag in einer schönen Sommernacht unterm Gebüsch nahe am Moor. Die Sonne war noch hinter den Bergen, als er seine Augen aufschlug. Viele graue Räuchlein stiegen aus dem feuchten Boden, darunter fiel ihm namentlich eines auf. Es stieg am schnellsten und wurde immer weißer, je weiter es vom Boden weg kam. Aber das war's nicht allein. Bald glaubte er in ihm eine Lilie zu sehen, die sich im Morgenwinde wiegte, bald sah er ein Mägdlein, das sich lieblich im Tanze drehte. Immer stieg es und immer weißer wurde es, je näher es dem Blau des Himmels kam. Wie erstaunt war er, als er am Abend das Wölklein hoch am Himmel wieder fand. Er sah's genau, es war eine Jungfrau, von Scham gerötet, denn die Sonne lachte ihr ins Gesicht. — In der Nacht gab sie dem Monde den Brautkuß, und ihre Silberhaare umfingen ihn. Sie taten so lieb miteinander. Der Wanderer sah es, als er spät in der Nacht aus dem Fenster der Herberge schaute. Der folgende Tag war heiß. Viele Wolken wanderten gegen Osten. Der Wanderer sah zu ihnen auf und suchte nach dem weißen Wölklein. Er fand es nirgends und war traurig. Als der Mittag kam, legte er sich in den Schatten einer Eiche, die allein auf einem Hügel stand. Suchend schaute er zum blauen Himmel auf und staunte! Alle Wolken waren zu Mädchen und Knaben geworden, die ihre Arme lachend der Sonne entgegen hielten. Wie mögt ihr lachen bei dieser Hitze, dummes Volk, schrie er und fühlte — er wußte selbst nicht was. Das weiße Wölklein! dachte er wieder. Die Anderen streckten ihre Arme immer noch aus, als wollten sie jemand aus jenen lichten Höhen herunterreißen. Müde kroch er aus dem Schatten der Eiche, hielt die Hand übers Auge und sah gegen die Sonne. Sie war so weiß, wie ein lachender Engel an der Pforte des Himmels, und er konnte nicht lange hinseh'n. Doch fühlte er unendliches Glück in der Brust. Doch?! — War es nicht, als lägen sie sich in den Armen — die Sonne — und die weiße Wolke?!

Wer kommt außer dir zu jenen Höhen? Wer trinkt vom Blau des Himmels und wird weiß, rein? Wer darf die Sonne küssen?! Wem außer mir ist es vergönnt, das zu sehen? Ein unendliches Glück überkam ihn, er legte sich wieder in den Schatten der Eiche und schlief ein. Träumend lachte er. — — Die Sonne verfinsterte sich. Die Wolkenknaben und Wolkenmägdlein waren zu Jünglingen und Jungfrauen geworden. Auch sie tranken vom Blau des Himmels, wurden aber weder weiß, noch rein, sondern schwarz und — bekamen Räusche. Der Zorn fuhr ihnen in die Köpfe und sie pur-

zelten im ganzen Himmel herum, wo aber ein Jüngling eine Jungfrau nahm, fuhr ein Blitz nieder, daß die Erde erdröhnte. Der Wanderer wachte auf und sah vor Schrecken bleich zum Himmel empor. Die weiße Wolke kam auf ihn zugeflogen und er breitete seine Arme aus. Er erkannte die greise, liebe Mutter. Im selben Augenblick fuhr ein Blitzstrahl in die Eiche, sie flog in Splittern auseinander und die Erde stöhnte in hundertfachem Echo. Der Wanderer lag tot am Boden. Die weiße Wolke aber senkte sich zur Erde nieder, küßte den Leichnam und die Blumen, benetzte sie mit ihren Tränen und starb.«

Als der Knabe geendet hatte, sah ihn der Vater fragend an. »Mir war der Himmel leer, doch du erfüllst ihn mir mit deinen Träumen, schloß er bald darauf«.

»Sonntag, den . . . . . in der Früh', eh' ich ein Glas Wasser trank!«

(Franz genießt als Frühstück nur ein Glas Wasser.)

Diese duftige Märchendichtung überkam Franz im Schlaf oder Halbschlaf. Einige Wochen vorher hatte er seinem Lehrer als allgemeines Thema für eine freie Aufsatzerfindung angegeben: »Wolken.« Lehrer und Kameraden nahmen die Anregung gerne auf.

Auch wenn die Wolke nicht vom Dichter selbst auf die Mutter gedeutet würde, errieten wir, daß unser Analysand sich wie auf so vielen Zeichnungen tot und von der Mutter betrauert wünscht und diesen Wunsch poetisch als verwirklicht darstellt. Der ungeduldige Jüngling sträubte sich auch jetzt einigermaßen gegen die Exploration.

Die Einleitung schildert uns persönliche Kindheitserlebnisse. Franz sehnte sich längst nach freier Aussprache mit dem Vater, der keine Ahnung von der seelischen Bedrängnis seines Sohnes hatte. Den Ortspfarrer verabscheute der Jüngling wegen einer Denunziation: Der strenggläubige Mann hatte gegen die Lektüre Nietzsches geeifert und Franz nahm sich ritterlich seines Lieblingsdichters an.

Der Wanderer assoziiert den Träumer selbst, der eine Woche zuvor mit dem uns aus Bild 5 und 6 bekannten Freund und dessen Freundin neben einem Moor im Grase lag.

Das aus dem Sumpf steigende Wölklein induziert die Mutter, sofern sie nach der infantilen Geburtstheorie ihres Sohnes aus dem Sumpfe vom Storch gebracht wurde. Das luftige Gebilde gleicht einer Lilie: Vor einer Woche bewunderte der Künstler eine Lilie im elterlichen Garten und beschloß, sich mit dieser Lilie in der Hand zu porträtieren[1]. Oft betrachtete er erfreut die Wölklein, die von den Wellenspitzen der am Elternhaus vorüberrauschenden Aare aufstiegen.

[1] Umdichtung des früheren Selbstporträts.

Als tanzendes Mädchen erscheint die Wolke, obwohl die Mutter, einst ein sehr schönes Mädchen, als pietistisch erzogen, nie tanzte. Franz wünschte, daß sie freier dächte.

Das Wölklein wird immer weißer: Es saugt Himmelsblau, darum leuchtet es immer heller. Die Mutter will durch Religion reiner und größer werden, Franz meint aber, die Natur gewähre ebensoviel.

Das Entschwinden des Wölkleins erinnert Franz an seinen Gedanken, ein feines, hochstehendes Mädchen sei für andere Menschen gar nicht mehr faßbar; das Wiedersehen des fliegenden Wunders ruft die Erinnerung, daß der Jüngling öfters hoffte, als reifer Mann die Seele des Weibes zu verstehen.

Das Wölklein errötet im Schein der Abendsonne. Ein reicher Aristokrat wollte die Mutter gewinnen und verführen, wurde aber von der Standhaften zurückgewiesen.

Das Wölklein schenkt dem von Silberhaaren umfangenen Mond den Brautkuß: Der Vater pflegte bei Mondlicht zu seiner Braut zu reiten. Als der jüngere Bruder sich verlobte, warnte jener den Sohn vor unvorsichtigen Intimitäten, erhielt aber die kränkende Ablehnung, daß nicht alle sich gleich benehmen.

Der Wanderer sieht von der Herberge aus das kosende Wölklein: Öfters ertappte Franz vom Elternhause aus ein Liebespärchen, so auch etwa den Bruder mit seiner Braut. Früher ärgerte er sich über die verliebten Leutchen, jetzt ist er duldsam geworden.

Der Träumer sucht am folgenden Tage umsonst sein Wölkchen: Unser Dichter schaute jahrelang umsonst nach der Liebe seiner Mutter aus.

Die Umarmung der schneeweißen Sonne und des Wölkleins bezieht sich auf die Verheiratung mit dem Vater. Franz sehnt sich während dieser Phantasie unbändig nach den Eltern. Plötzlich fällt ihm ein: Ich bin die Sonne. Aus dieser Identifikation mit dem Vater erklärt sich die Freude und das Einschlafen.

Die vielen grauen Wolken, die auch durch Himmelsbläue Reinheit nicht erlangen, sondern schwarz werden und im Rausche umherpurzeln, sind allerlei verliebtes Volk, das durch die Liebe nicht rein, sondern roh und schmutzig wird. Blitz und Donner sind zunächst als Liebesentladung zu deuten, aber auch als Strafe. Franz wird an seine rohe Liebe erinnert und läßt sich als Wanderer erschreckt aufwachen. Die Angst verrät auch hier gestaute Libido.

Die Wolke fliegt auf den Wanderer zu: Auch sie will die Liebe realisieren. Franz versichert, daß er, obwohl der Entwurf der ganzen Erzählung von Anfang an deutlich vor ihm stand, erst im Augenblick der Niederschrift dieser Stelle merkte, daß die Wolke die Mutter des Wanderes sein müsse.

Der Blitz zersplittert die Eiche und tötet den Wanderer: Der Blitz bricht aus der schwarzen Wolke, aus unreiner Liebe hervor. Man kann sich fragen, was unter dem männlichen Symbol der Eiche verstanden sei. Einfälle konnten nicht gesammelt werden.

Zuletzt stirbt Franz wie auf dem Requiem, von der Liebe seiner Mutter beschenkt. Sie folgt ihm selbst in den Tod.

Der Traum besagte also, wenn wir uns an die von Franz produzierten Einfälle halten: Ich sehne mich nach der Liebe meiner Mutter und wünsche von ihr im Tode liebreich umfangen zu werden.

Allein dieses spärliche Resultat kann uns nicht genügen. Unerklärt sind die grauen Wölklein mit ihrem Schicksal, ungedeutet blieb die engelreine Sonne, die zu dem verhaßten, die Mutter umarmenden Vater gar nicht paßt, rätselhaft erscheint uns das Glücksgefühl des sonst so Eifersüchtigen beim Anblick des von der Sonne geküßten Wölkleins.

Versuchen wir es daher einmal mit der funktionalen Interpretation! Die aus dem feuchten Boden aufsteigenden grauen Räuchlein stellen die primären Triebe oder Triebregungen dar. Alle außer einem »dem Wölklein« bleiben grau, sie entwickeln sich zu Knaben und Mädchen, welche höhnisch lachend die Sonne herunterreißen wollen, später als Jünglinge und Jungfrauen vom Himmelsblau schwarz und trunken werden, so daß sie in sinnlicher Lust sich hingeben. Offenbar sind diese Räuchlein Symbole der Lüste, besonders der sexuellen, die unveredelt, unrein bleiben, sich wider das Höchste empören, durch die Berührung mit ihm erst recht zur Zügellosigkeit gereizt werden und endlich untergehen.

Das weiße Wölklein, »die Mutter«, ist dem gegenüber als sich sublimierende Libido zu fassen, als rein (Lilie), schamhaft und unschuldig (Mädchen), sich mit dem Ideal (Sonne) vermählend.

Die Sonne entspricht dann dem höchsten, reinsten Licht, dem ethischen Ideal. Die christliche Bildersprache bedient sich dieses Ausdruckes bekanntlich oft. Der Vater wird hier religiös erhöht, er wird Gott-Vater.

Der Sinn der Dichtung ist demnach: Das Rohe in mir, das sich nicht veredeln läßt, will das Göttliche herunterreißen und sich sinnlicher Lust ergeben, allein es muß untergehen. Ich will mich der durch die Mutter repräsentierten reinen, schönen, edlen Libido, die sich mit dem Ideal vereint, hingeben und mich in sie mystisch versenken. Die Introversion wird also hier zum mystischen Tod.

Bei dieser Deutung, die der vorausgehenden nicht im geringsten Abbruch tut, verschwinden die übriggebliebenen Rätsel. Versuchen wir nun, das Räuchlein oder ähnliche Gebilde, die uns bisher begegneten, gleich zu deuten, so ergibt sich ebenfalls ein guter Sinn: Die »Brücke des Todes« schildert den Tod als Untergang im Nebel der Sinnlichkeit, die »Sonnige Höhe« illustriert die reine Liebe, erhaben, über demselben Nebelmeer, die Zeichnung des Palimpsestes zeigt die wichtige Wahrheit, daß Franz wegen der ungereinigten Libido das Elternhaus nicht finden konnte.

Diese funktionalen Deutungen entstanden erst nach der Analyse.

Die Dichtung verrät, daß die Besserung im Zustand unseres Analysanden noch nicht befriedigend ist. Noch besteht ein geheimer

Todeswunsch. Der Jüngling schwebt noch immer in der Gefahr, an seiner Introversion zugrunde zu gehen.

Einige Tage nach der Analyse hatte unser Patient einen charakteristischen

Traum.

Von einer Bergeshöhe aus sieht er am Himmel mehrere Lichter; eine Stimme behauptet, daß alle eins seien.

In diesem Traume kommt die funktionale Kategorie schön zum Ausdruck. Das Verhalten der Libido wird gut geschildert. Die liebenswürdige Dichterin und andere Mädchen locken ihn, die Mutter will ihn nicht freigeben. Er schließt ein Kompromiß, indem er sich beruhigt, daß in allen Liebesbeziehungen ein und dasselbe, nämlich die Mutter gemeint sei, was auch völlig zutrifft. Das Bild des Kometen symbolisiert die Psychologie des Don Juans nicht übel. Es kann auch bedeuten: Alle hohen Lichter, Freuden, Güter sind verwandt, identisch mit dem einen Licht, das in der ‹idealen› Mutter symbolisiert ist.

Die Ferien veranlaßten eine vierwöchentliche Pause in unserer Arbeit. Unterdessen begab sich Franz in ein malerisches Alpendorf und lag emsig seinen Kunststudien ob. Eines Tages schrieb er der Befreundeten einen humorvollen, aber nach dem Urteil der Empfängerin etwas grotesken Brief. Des anderen Morgens erwachte er zu Beginn der Dämmerung und sah, wie langsam der Tag auf den Thron stieg. In guter Laune erhob er sich und skizzierte das Bild:

9. »Weiche, Nacht, die Welt will Tag.«

In wuchtiger Hochgebirgslandschaft ragen aus einem Nebelmeer zwei menschliche Figuren auf, ein Mann, der den Tag, und ein Weib, das die Nacht vorstellt. Das Weib bedeckt mit der Rechten ihre Büste, mit der Linken zieht sie allen Nebel vor ihren Schoß.

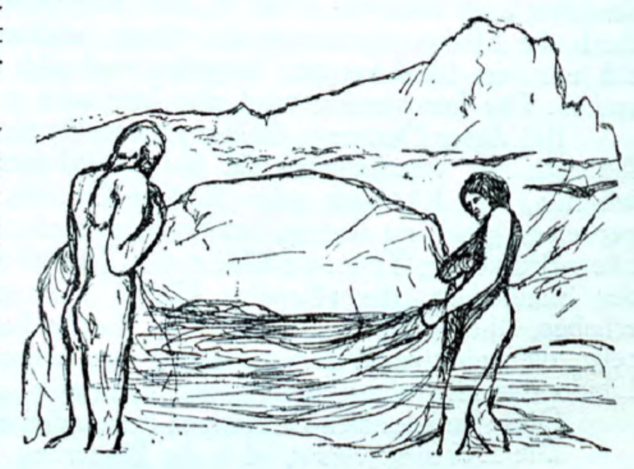
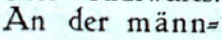


Fig. 7.

Hinter der mediceischen Venus verbirgt sich die Mutter, doch gehören die Haare der dichtenden Freundin an. Die Rechte erinnert Franz an die Geste des Zöllners im Selbstbildnis. Das Weib schreitet rückwärts.



An der männ-

lichen Gestalt fällt unserem Analysanden zuerst auf die vom Nacken zum Scheitel führende Linie, die sich auch beim Vater vorfindet. Die Striche unter dem rechten Schulterblatt wecken die Erinnerung an eine Narbe, die sich der Vater durch Sturz vom Pferde zuzog. Auch die uns aus dem Selbstporträt bekannte Furche vom Scheitel der Augenbrauen aus über die Stirne gehört dem Vater an. Der Bart stammt von Böcklin, dem geistigen Vater des Künstlers, her. Die Haltung des Mannes drückt Entschiedenheit aus. Sie sagt: »Ich herrsche.«

Vor dem Zeichnen fuhr Franz der Gedanke durch den Kopf: Wenn meine poetische Freundin so zart und anständig ist, wird sie nie eine große Künstlerin werden.

Deutung. Die Mutter erscheint als Symbol der introvertierten Libido, die sich in die Mutter, d. h. in die Dunkelheit und den Nebel des Todes (»Requiem«, »Lasset die Toten ihre Toten begraben«) oder des Wahnsinns (»Wahnsinn«, »Nymphe«) zurückgezogen hatte. Jetzt will Franz die Begierde nach der Mutter aufgeben, die Sehnsucht nach Wahnsinn und Tod verbannen. Alles Nebelhafte, Dunkle, verweist er in den Schoß der Mutter, dieses Urgeheimnis, von dem er sich nun trennen will. Als Mann will er herrschen und siegen, das Leben bejahen als Liebesheld und Künstler, frei von der Bindung an seine erste Geliebte, die Mutter. Die Mutter als Venus muß fliehen, die rohen Triebe (wieder als Nebel dargestellt) nimmt sie mit sich.

Ebenso entläßt er in der Mutter zugleich die edle Freundin, die ihm so viel ist und zu seiner Lebensbereicherung so viel beiträgt, als Venus.

Interessant ist die Entstehung der ganzen Inspiration: Franz erblickte an jenem Morgen den Felsen, dessen obere Kontur auf dem Bilde von der Hand des Vaters zum Ellenbogen der Venus führt. Augenblicklich stand die ganze Konzeption vor ihm. Erst wie ich ihn auf dem Felsen einstelle, merkt er: Die angegebene Linie beschreibt einen verhüllten, daliegenden Menschen, dessen Haupt des Vaters Nähe, dessen deutlich sichtbarer Fuß den Arm des Weibes erreicht. Wir erinnern uns sofort an die vor der »Brücke des Todes« liegende Mutter, deren Thema hier offenbar wieder aufgenommen wird. Hier ist sie nicht mehr in verschraubter Gestalt.

10. »Die höchste Hoffnung der Nacht.«

Der Entwurf entstand etwa eine halbe Stunde nach dem vorangehenden. Sein Titel lautet genauer: »Nacht, ich kenne deine höchste Hoffnung!«

Die Nacht sitzt als Mutter auf einem Felsen und hält ihr Kind in die Höhe. Um sie herum liegen »Nachtgeister«, wie betende Mohammedaner die Hände nach ihr ausstreckend. Rosig angehauchte Wolken verkünden den nahenden Morgen.

Nach der Aufforderung, irgendeine dieser Gestalten scharf ins Auge zu fassen, entscheidet sich der junge Künstler überraschenderweise für die zweitvorderste Gestalt rechts, die ihm die Mutter ins Gedächtnis zurückruft.

Die Mutter mit dem Kind assoziiert zu seinem Erstaunen die befreundete Dichterin und ihn selbst. Das Mädchen war, wie er sagt, das Mittel, ihn zum Licht zu erheben. Vor Mutter und Bambino, vor der Madonna und dem segnend die Hände erhebenden Messias, werfen sich die Menschen anbetend nieder.

Die beide Arme ausstreckende Gestalt links vorne zeigt ein Weib, das der Nacht ähnlich werden und auch ein solches Kind bekommen möchte. Es ist die verhaßte Schwester.

Die vorderste Gestalt rechts zeigt den älteren der Brüder. Er gibt der Schwester die Hand, denn in der Anbetung der Nacht und ihres Kindes sind sie einig.

Die zweite Figur links induziert die geliebte Schwester.

Das Gemälde schließt sich dem vorangehenden genau an und führt den dort wegen unüberwindlicher Hindernisse abgebrochenen Gedanken weiter. Wir sehen, in welchem Sinn Franz die Mutter vertrieb: Er zerlegt sie in eine sinnliche und eine ideale Figur. Letztere macht er zur Mutter, von der er sich wiedergebären läßt, damit ist der Fehler der Rückkehr in den Mutterleib überwunden, ohne daß die Mutter selbst verloren ging. Zu ihr trat er dabei in das denkbar intimste Verhältnis: Er liebt sie als Mutter, gleichzeitig erhebt er sie zur Würde einer Madonna. Die sinnliche Mutter darf nun in ihrem wiedergebornen Sohn den Erlöser verehren, also kommt auch sie nicht übel davon. Ähnliches gilt von den Geschwistern. Der Vater fehlt, weil er schon im vorangehenden Bild zu seinem Rechte gelangte und symbolisch sublimiert wurde.

Am besten aber ergeht es Franz selbst, der als Messias hoch über die im Staub vor ihm liegende Menschheit erhoben wird und so den grandiosesten Triumph über seine Triebe, die in den vermummten Gestalten dargestellt werden, und die Welt feiert. Die Triebe sehnen sich nach Erlösung, er als Wiedergeborener kann sie ihnen geben.



Fig. 8.

Welch ein Unterschied zwischen den düsteren Bildern vor der Analyse und den lebensbejahenden nach ihrem Beginn! Auch die Gemüts-

stimmung hatte sich verwandelt: Franz war schon nach den ersten Sitzungen ein meistens glücklicher Mensch geworden. Zuerst war seine Fröhlichkeit deutlich überkompensiert gefärbt. Das beständige Lachen wegen jeder Kleinigkeit, der übertriebene Humor trug noch nicht den Stempel der Echtheit. Allmählich aber wurde unser Künstler ruhiger, wenn auch öfters Rückfälle in alte Not erfolgten. Mitunter kam es zu einem kleinen Konflikt mit den Eltern, allein es fehlte die frühere Heftigkeit und der Lebensüberdruß blieb aus. Nach sechs Sitzungen fühlte sich Franz vollständig gesund und froh, so daß er die Analyse, die sich, abgesehen von einigen Nachträgen, auf zehn Wochen verteilt hatte, zu meinem Bedauern aufgab. Heute, etwa sechzehn Monate nach Beginn der Analyse, steht Franz zu den Eltern und zum Leben recht günstig.

Die seelsorgerliche Kur ist noch lange nicht beendigt und unser kunstpsychologischer Wissensdurst bei weitem nicht befriedigt. Schon die bisher geprüften Bilder haben uns nur einen Teil ihrer Geheimnisse preisgegeben. Allein es war mir kaum möglich, von Franz mehr zu gewinnen. Auch konnte ich es angesichts der ernsten Situation nicht verantworten, aus wissenschaftlichem Interesse die Regel der Analyse der neuesten Komplexäußerungen[1] zu umgehen. Franz brachte mir noch zwei humoristische Zeichnungen: Einen Faun, der mit einem nackten Mädchen kost, während zwei Schmetterlinge einander haschen. Gemeint ist ein zynischer, sinnlicher Bursche, den der Zeichner damals kennen lernte und dem nun die verhaßte, sinnliche Schwester überlassen wird, indes Franz selbst zierlich wie ein Schmetterling mit der geliebten Schwester spielt[2]. Die andere Skizze schildert Zentauren, die lustig vom Himmel herabstürmen. Bei der Analyse überwog der Widerstand. Franz versagte die Einfälle absichtlich, er langweilte sich und mich. Endlich brachen wir diese Form der Behandlung ab. Die bisherigen Erfolge der heilpädagogischen Kur stellen eine nicht ungünstige Prognose. Doch muß der junge Mann fleißig arbeiten, um seine Gesundheit für gesichert betrachten zu dürfen.

Unser Fragment einer Künstleranalyse stellt uns vor viele Probleme, von denen wir nur ein besonders wichtiges, allgemein psychologisches und ein paar weniger bedeutsame kunstpsychologische erörtern.

Wie verstehen wir das Mutterbild? Liegt wirklicher Inzestwunsch vor oder handelt es sich nur um andersartige Wünsche, die in der Beziehung zur Mutter symbolisch verkleidet werden? Mit anderen Worten: Ist der Inzestwunsch zieltreffend oder ist er Deckziel?

An einer Stelle könnte der Inzestwunsch absolut sein: Zu Beginn der Analyse, im Ornament des Selbstporträts. Hinter den

[1] Freud, Die Handhabung der Traumdeutung in der Psychoanalyse. Zentralbl. f. Psychoan., II. Bd., p. 109 ff.

[2] Umdichtung der Schmetterlinge in der Höhle, Bild 4.

Herzen der Eltern kommt als Schlüssel des düsteren Rätsels das normale und gravide Weib zum Vorschein. Es muß die Mutter vorstellen, denn eine allfällige Liebesbeziehung zum benachbarten Mädchen fiele aus dem Zusammenhang. Ich wüßte auch nicht, wie man jene Gestalt als Libidosymbol deuten könnte. Immerhin genügte im Zusammenhang die Annahme, der Sohn sei auf seinen Vater wegen des Besitzes der Mutter neidisch. Damit ist die eigene Begierde des Sohnes zugegeben. Legt man die Begierde als inzestuöse aus, was durch das vorliegende Material geboten scheint, so fragt sich weiter, ob reine Regression oder Rückprojektion einer erst jetzt vorhandenen erotischen Regung in die durch Regression wiederbelebte und überbetonte Mutterimago vorhanden sei.

Daß in den späteren Manifestationen die Muttervorstellung vergeistigt wird, kann niemand leugnen. Im »Wölklein« erscheint sie als Greisin, im Bild von der weichenden Nacht wird sie als Venus entlassen, folglich muß zuvor ein sinnlicher Wunsch vorhanden gewesen sein, wenn auch vielleicht nur als durch äußere Hemmungen aufgenötigter, nicht aus eigenem inneren Antrieb gewollter und nicht als absoluter. Ich neige somit zur Annahme, daß zwar zuerst eine unerlaubte sinnliche Neigung zur Mutterimago da war, aber nur infolge mangelnder Durchsetzung der immanenten Lebensforderung und ungenügender Anpassung an die Wirklichkeit. Später aber traten die idealen Züge des Mutterbildes in den Vordergrund, die Mutter wurde selbst Idealfigur, Symbol. Franzens Bilderserie schildert die Sublimierung seiner Libido, den Übergang vom physischen zum mystischen Todeswunsch und zur sittlich-religiösen Wiedergeburt.

Daß die Anpassung oder Durchsetzung in der Wirklichkeit nicht erfolgte, wird uns aus der Analyse verständlich: Franz wurde durch bewußten und unbewußten Haß, über- und unterschwellige Liebe abgelenkt, ja beinahe absorbiert. Die innere Bindung macht die äußere Schwierigkeit erst zur unübersteigbaren Schranke. Daß die Bedeutung des inneren Konfliktes weit überwiegt, zeigt auch die Wiedergeburt, die dem Entschluß des Abganges vom Institut um Wochen vorangeht.

Mit der **kunstpsychologischen Ausbeute** dürfen wir, wie mir scheint, zufrieden sein, obwohl das Material äußerst spärlich in unsern Besitz überging, indem weder die rezenten, noch die regressiven Wurzeln genügend aufgedeckt wurden. Ich hoffe, daß spätere Forscher gefügigere und wissenschaftlich stärker interessierte Künstler zu untersuchen Gelegenheit haben werden. Doch will ich meinem begabten Jüngling dankbar sein für sein Opfer, das er mir durch die Überlassung seiner schönen Entwürfe darbrachte.

Alle näher besichtigten Zeichnungen und Gemälde, wie auch die Märchendichtung führten uns zu folgender Erkenntnis:

1. Die künstlerische und poetische Inspiration ist als Manifestation eines verdrängten Komplexes anzusehen

und als solche gemäß den Gesetzen aufgebaut, in welche Freud die bei der Entstehung des neurotischen Symptoms, des Traumes, der Halluzination und verwandter Erscheinungen beteiligten Prozesse faßte, nur daß ein sinnvolles Ganzes geschaffen wird, dessen tiefere psychologische Bedeutung allerdings dem Künstler nicht völlig klar ist. Wir vermißten weder die Verdichtung, noch die Verschiebung, noch die Dramatisierung. Vom Symbolismus wird der ausgiebigste Gebrauch gemacht. Es sei jedoch ausdrücklich betont, daß wir unter Inspiration ein künstlerisches Schaffen verstehen, das nicht in besonnener Reflexion einen vorgefaßten Plan ausführt, sondern sein Werk wie eine plötzliche oder allmählich auftretende Eingebung oder Offenbarung erlebt. Die Reflexion tritt im Kunstwerk zur Inspiration hinzu.

2. Die Veranlassung zur Inspiration konnten wir in vier Fällen ausfindig machen, von denen drei (Selbstbildnis, Seele wohin? Weiche, Nacht!) eine Intuition, ein künstlerisches Schauen, einer (Wahnsinn) ein mehr automatisches Arbeiten aufweisen. Dem Sehen lag eine äußere Wahrnehmung, der automatischen Produktion, so viel ich bei sorgfältiger Prüfung erfuhr, keine solche, wohl aber ein starker Affekt zugrunde. Doch verriet schon die Verwertung der äußeren Beobachtung die Virulenz eines Komplexes. Infolge dieser »determinierenden Tendenz«, um mit Ach[1] zu reden, führte eine alltägliche (Furche in der Stirn) oder belanglose (Portal, Felsen) Beobachtung zum erschütternden Erlebnis, dessen realer Inhalt jedoch unter der Bewußtseinsschwelle blieb. Der äußere Anlaß oder »rezente Reiz« der Inspiration kehrt im Kunstwerk wieder.

Es wäre interessant zu wissen, ob in allen Fällen, in denen eine äußere Wahrnehmung komplexanregend wirkt, eine Intuition erfolgt, in den anderen aber, die weder als visuelle Enstehungsursache, noch als Inhalt des Kunstwerkes einen Umgebungsbestandteil aufweisen, ein automatisches Schaffen ohne vorschwebendes Bild entsteht. Unsere spärlichen Beobachtungen gestatten keine Verallgemeinerung. Die beiden angegebenen Formen dürften übrigens durch viele Übergangsstufen verbunden sein.

3. Der Sinn des Kunstwerkes ist ein doppelter: Vom manifesten Inhalt ist die latente Bedeutung zu unterscheiden. Ersterer ist für die andern, letztere nur für den Künstler bestimmt. Der manifeste Sinn will allgemeinen Wert haben, darum wird er der Mitwelt übergeben. Er regt im Betrachter ähnliche Stimmungen an. Der latente Sinn dagegen ist reine Privatsache des Künstlers, so intim, daß nicht einmal das Bewußtsein des Autors ihn erkennen kann. Es handelt sich in unserem Fall zuerst um böse Wünsche, die auf die Mutter gerichtet sind, und Eingebungen des Hasses, die den Vater töten wollen. Diese subliminalen Begierden beherrschen das gesamte Geistesleben unseres Analysanden. Sie bewirken seine un-

[1] Narziß Ach, Über die Willenstätigkeit und das Denken. Göttingen 1905, p. 191 ff.

beschreibliche Not und grausame Lust, die sich im Lebensüberdruß, in der Sehnsucht nach Irrenhaus, Höhlengrab, Tod in den Wellen usw. spiegelt. Sie betätigen sich aber auch in den künstlerischen Leistungen und verleihen ihnen enorme Lustwerte.

Die künstlerische Phantasie[1] ist somit eine Verwandlung unerlaubter Triebregungen in erlaubte, ja wertvolle Leistungen, sie ist also ein sozial bedingtes Werk, wie die Verdrängung der inzestuösen Wünsche. Bleibt die Phantasie ohne technischen Vollzug im Kunstwerk, so ist sie eine auterotische Komplexfunktion. Durch die Überleitung der Phantasie ins Kunstprodukt wird ein Übertragungsversuch angestellt. Die künstlerische Leistung unseres Analysanden ist in ihrer sozialen Abzweckung ein Unternehmen, das aus der Sackgasse der Introversion herausführen soll, und verdient hiedurch als sanitäre Verrichtung die höchste Anerkennung. Gleichzeitig repräsentiert sie eine ethische Reinigung und Sublimierung, deren biologischen Wert wir sehr hoch ansetzen müssen, weil sie nicht nur ihren Urheber sittlicher Erlösung näher bringt, sondern auch dem Betrachter wohl tut. Unserem Künstler fehlt allerdings noch zum guten Teil die Sprache, die in den Tiefen anderer Seelen ein verständnisvolles Echo weckt und den dort wohnenden Nöten einen heilsamen Ausweg verheißt. Ich finde bestätigt, was Otto Rank sagt: »Auch der große Dichter geht . . . von solchen persönlichen Interessen und Problemen aus, aber er überwindet sie schließlich im Laufe der Ausarbeitung, indem er sie in allgemeinmenschliche auflöst, eine Sublimierung, die dem subjektiven Dichter nicht gelingt. Wir merken hier, daß wir diese Subjektivität als einen neurotischen Charakterzug verstehen müssen und daß wir vom psychologischen Standpunkt aus kein Recht und noch weniger einen Grund haben, eine Qualifikation der dichterischen Leistungen vorzunehmen, die nur im Sinne der sozialen Wertigkeit eine Berechtigung haben.«[2] Schon daß also Franz zeichnet, malt und dichtet, gereicht ihm als Übertragungsversuch zum Heil. Allein wenn nun sein Schaffen kein Verständnis findet? Wenn der subjektive Ausdruck den sozialen Anklang vermissen läßt? Dann besteht Gefahr, daß der Künstler sich erst recht nach außen verschließt und vollends introvertiert. Glücklicherweise begegnen uns in den Skizzen unseres Analysanden so viele allgemein ansprechende Züge, daß uns seinethalben nicht bange zu sein braucht.

4. Die Inkubationszeit der künstlerischen Inspiration ist in unseren Beispielen, wie es scheint, kurz. Zwischen dem rezenten Anlaß und dem Schauen oder automatischen Schaffen vergehen höchstens zwei Stunden (Anblick der Furche auf der Stirn, Selbstbildnis), in einem Fall ist sie mit dem auslösenden Reiz (Portal) gleichzeitig. Allerdings war der Anblick vorbereitet, denn Franz sah sich selbst oft im Spiegel, erblickte manchmal ähnliche Portale und kannte jenen

[1] Wir reden zunächst nur von unserem Fall.

[2] Otto Rank, Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, p. 122.

Felsen, der an die tote Mutter erinnert, seit einigen Tagen. Es ist also möglich, daß die Inkubation ebensolange dauerte, allein die Wirkung unerwarteter Leibreize auf Träumende läßt mich doch eher annehmen, daß das Unbewußte seine Kundgebungen sehr schnell ausarbeitet.

5. Die innere Einheit rasch aufeinander folgender Inspirationen sahen wir in einem Fall genau analog derjenigen scheinbar inkohärenter Traumstücke einer Nacht. Die Bilder Nr. 9 (Weiche, Nacht!) und 10 (Die Hoffnung der Nacht) gehören inhaltlich aufs engste zusammen: Der weichenden Nacht entspricht der tagende Morgen, der wahre Sinn der Vertreibung der Nacht liegt in der Geburtsszene ausgedrückt, das im Felsen der ersteren Skizze angedeutete Motiv der toten Mutter wird in der anbetenden Gestalt der letzteren Zeichnung reintegriert, erst beide zusammen lösen den ganzen Familienkomplex, sofern alle Personen in eine erhabene Situation gebracht werden.

6. Das Gesetz der Komplexdichtung und -umdichtung kommt in der künstlerischen Inspiration sehr schön zum Ausdruck.

In meinen »analytischen Untersuchungen über die Psychologie des Hasses und der Versöhnung«[1] stellte ich die Sätze auf: »Der verdrängte Haß bestimmter Individuen bildet aus geeigneten erlebten oder nur vorgestellten Erfahrungsinhalten nach den Gesetzen der Traumarbeit Phantasien, durch welche er sich vorstellungsmäßige Befriedigung verschafft. Diese Komplexbefriedigung kommt dadurch zustande, daß ein auf Schädigung des Gehaßten gerichteter Wunsch deutlich oder verhüllt im Inhalt des Wachtraumes als verwirklicht dargestellt wird.« »Bei Verschärfung bedient sich der Haßkomplex zum Zwecke der Befriedigung immer neuer Bilder.« »Bei der Versöhnung dagegen kehren die früheren Phantasien wieder, jedoch entweder unverändert verblaßt, respektive von Konversionszeichen begleitet, oder in einer Umarbeitung, welche ihnen nach den Gesetzen der Traumbildung den vormals feindlichen Charakter durch Umdeutung auf gleichem oder sublimiertem Funktionsniveau nimmt.«

Was hier von Haß und Versöhnung gesagt wird, gilt von jedem beliebigen andern verdrängten Komplex. Er schafft sich in der Phantasie seines Trägers seine dichterischen Gebilde, die allerdings für Außenstehende größtenteils ungenießbar sind, und versieht sie bei Lösung des Komplexes mit negativem Vorzeichen, d. h. er verwandelt sie, nachdem ihr latenter Sinn in seiner Verwerflichkeit eingesehen wurde, in ähnliche harmlose Phantasien.

Diese Umdichtung können wir deutlich nachweisen. Ich greife nur einige Beispiele heraus:

Das Selbstporträt wird revoziert in dem unausgeführten Plan eines Selbstbildnisses, auf dem er eine Lilie als Zeichen der Unschuld trägt.

[1] Jahrbuch f. psychoan. Forschungen, II. Bd., auch separat bei Deuticke, 1910. Weiteres Material findet sich in meinem Buche: »Die psychanalytische Methode« (I. Bd. des »Pädagogiums«), Klinkhardt, Leipzig 1913, Kap. 18, p. 391 bis 394.

Die nackte Mutter derselben Skizze wird durch wiederholte Umhüllung mit Gewändern und Schleiern, die selbst das Gesicht verhüllen, aufgewogen.

Dem toten Messias des »Requiem« entspricht die Geburt des Heilandes (Bild 10), der Nacht auf jenem Gemälde der Tagesanbruch des letzteren Entwurfs.

Der »Wahnsinn« mit seiner Inschrift »Ich weiß« klingt vielleicht nach in dem Titel: »Nacht, ich kenne deine höchste Hoffnung«, zumal der Wahnsinn als »Umnachtung« bezeichnet wird. Dem von Schlangen umgebenen Autisten tritt auf der »sonnigen Höhe« ein paradiesischer Zustand ohne Schlangen gegenüber.

Die »Brücke des Todes« wird besonders sorgfältig bearbeitet. Während hier der Jüngling in den Nebel stürmt, steht er auf Bild 7 hoch über ihm, und Fig. 9 wird der (durch die Mutter einst herbeigeführte) Nebel in aller Form weggezogen. Der tot daliegenden Mutter wird Fig. 10 der nachträgliche Kommentar gegeben: Sie lag nicht tot, sondern anbetend da. Die auf Fig. 5 nach dem Jüngling ausgestreckten Hände werden (Nr. 10) als anbetend interpretiert. –

Auf dem Ölgemälde »Die Nymphe« erstrebt Franz den Mutterleib; später sitzt er vor der Höhle (Der Zweifel) oder läßt sich gebären (Hoffnung der Nacht). Der Mutterleib wird so zum Ausgang nach der Wiedergeburt, während er anfangs ausschließlich den Abschluß vom Leben bezeichnet hatte. Aus dem unterirdischen Treiben der Schmetterlinge in der Höhle wird ein neckisches Spiel am Tageslicht.

Die »sonnige Höhe« bildet den Kontrast zum Dunkel des »Requiem«, Bild 9 wird das »Weichen der Nacht« ausdrücklich geschildert, worauf der Anbruch des Morgens (Bild 10) zur künstlerischen Darstellung gelangt.

Viele andere Umgestaltungen liegen jedenfalls vor in den Inspirationen, die Franz nicht auf Papier oder Holz brachte.

Beim vorläufigen Abschluß meiner Arbeit angelangt, fühle ich mich gedrungen, einem Vorwurf zu begegnen, der leicht erwachen könnte. Unsere biologische Betrachtungsweise raubt der künstlerischen Inspiration den Nimbus einer göttlichen Offenbarung. Allein bedeutet diese Einfügung ins Reich der natürlichen Ursachen und Zwecke eine Degradation der Kunst? Indem wir das künstlerische Schaffen als Rettungsboot in der Gefahr des Versinkens in Qual und Tod, zugleich als hehren Führer einsamer Menschen zu ihren Mitmenschen erkennen, entdecken wir seine höchste Würde. Denn größer und edler als der zum Gott erhobene König, der nur durch huldvolles Lächeln entzückt, ist der schlichte Mensch, der als Samariter dem Verwundeten, als Befreier dem Gefangenen, als Heiland dem Kranken naht. Und als solche Helferin lehrt die Psychanalyse die Kunst verehren.

o o o

Vom wahren Wesen der Kinderseele.

Redigiert von Dr. H. v. HUG-HELLMUTH.

I.

Die Kindheitserinnerungen des Baron de la Motte Fouqué.

Es ist ein fast verschollenes Buch, dem ich die nachfolgenden Erinnerungen des Dichters der »Undine« entnehme, seine »von ihm selbst erzählte« »Lebensgeschichte« erschien im Jahre 1840, drei Jahre vor seinem Tod, zu einer Zeit, in der sein Ruhm bereits lange verblaßt war und der auch er, der späte Sproß des sagenhaften Normannenführers Folko, fremd gegenüberstand. Es liegt uns ganz fern, mit dem Dichter oder mit seinen Zeitgenossen darüber rechten zu wollen, wer die Schuld an diesem Mißverstehen trug, es beschäftigen uns hier nur die darin enthaltenen Kindheitserinnerungen und wir haben allen Grund, dem Dichter dafür dankbar zu sein, daß er uns darin eine Reihe von Erlebnissen aufbewahrt hat, die für die Kenntnis der Kinderseele von großem Interesse sind.

Fouqué, Enkel eines Generals Friedrichs des Großen und Patenkind des Königs, verbrachte seine Kinderjahre in Brandenburg, später in Sacro (Sacrow) und Lentzke. Nach Brandenburg führen auch seine ersten Erinnerungen: »Ein halberwachsener Vetter, auf dem Brandenburger Ritterkollegium erzogen und dem Knaben besonders lieb, hatte auch einstmal in den Ferien dort Unterkommen gefunden und neckte den kleinen Fritz mit allerhand Spässen. Fritz, um des ihn störenden Eindrucks loszuwerden, sah auf einen an der Wand hängenden Kupferstich in großem Format, worauf neben den Wappenschildern des Havelberger Domkapitels, zu welchem sein Vater gehörte, die zwei bärtigen Schutzheiligen desselben abgebildet waren. Mit eins überkam ihn eine seltsame Rührung. Tränen drangen in seine Augen. Der fröhliche Vetter sagte mit unwilligem Lachen: ‚Schäme dich, Fritz, du heulst, weil ich mit dir spasse.' ‚Ich weine nicht über dich,' antwortete Fritz, ‚ich weine über das heilige Bild.' — Er ist noch oftmals darüber geneckt worden, als sei dies nur eine alberne Ausrede gewesen, dennoch war es wahrhaft wahr. Mache daraus ein Psycholog, was er kann.« (p. 6 f.)

Um dieser Einladung des Dichters — vielleicht als der erste Psychologe — nachzukommen, stellen wir gleich ein zweites, sich eng damit berührendes Stückchen hieher, um dann beide gemeinsam zu analysieren. Fouqué erzählt (p. 11 f.) von einer »schweren Krankheit, Keuchhusten«, die er zu überstehen hatte.

»Seltsamlicherweise verlangte dabei das krankende Kind nach einem gewissen oder vielmehr sehr ungewissen alten Buch, was er eben nicht näher zu bezeichnen wußte. Ihm schwebte dabei ein Bild vor, wo eine Frau hoch auf eines kegelförmigen Berges Gipfel saß. Zu beiden Seiten unten standen zwei langbärtige Mannsgestalten und schauten nach ihr hinauf, ob als ihre Wächter, ob als ihre Verfolger, ob als sie Anbetende? — wahrscheinlich das letztere, denn es mochte wohl ein katholisches Andachtsbuch gewesen sein, eine Heilige auf dem Titelblatt illustrierend und wer weiß wie eben unter die weibliche Dienerschaft von Sacro geraten. Denn dort hatte es der Knabe früher gesehen. Aber Fritz knüpfte daran seltsamlich romantische Träume, wie etwa an jenes Kapitelbild in der Brandenburger Kinderstube, und wollte sie nun im fiebrigen Zustand entziffern.

Unter der dunklen Rubrik »altes Buch« ward ihm vieles zugetragen, sein Begehren zu stillen . . . aber das rechte alte Buch war es nicht. Das wußte er wohl. Und es fand sich auch nicht. — Oder war es mit dem rechten, echten alten Buch vielleicht überhaupt nur eine Vision, die sich durch andere alte Bücher beim nachher aufgesproßten Jüngling und Mann wunderbar erfüllt hat?«

Soll man hier die Deutung noch eigens niederschreiben? Wir wollen es dennoch tun. Was das zuletzt erzählte Erlebnis betrifft, so ist es klar, daß in dem Verlangen nach diesem Bild nicht irgendein religiöses Motiv steckt, da der Knabe ja nicht einmal sicher wußte, ob es ein Heiligenbild war, was er begehrte und ihm derartiges zufolge seiner streng protestantischen Erziehung überhaupt fernliegen mußte. Es muß dieser Fieberphantasie eine auch im normalen Leben bewußte oder unbewußte sehr stark affektbesetzte Vorstellung zugrunde liegen. Da liegt es uns denn am nächsten, die typische Knabenphantasie als wirkendes Motiv anzusetzen und in jener Mater gloriosa des Bildes die Mutter, in den zwei männlichen Gestalten, die anbetend zu ihr emporschauen, den Vater und den Knaben selbst zu erkennen. Aber er, der kleine Fritz, ist ja noch nicht so groß wie sein Vater; es ist sein hoffnungsloser Wunsch, ihn einzuholen und gleichberechtigt vor die Mutter hintreten zu können. Dieser Schmerz ist es, der ihm in jenem ersten Erlebnis beim Anblick der zwei bärtigen Schutzheiligen des Domkapitels, dessen Mitglied sein Vater war, Tränen auspreßt, eben auf einen Anlaß hin, bei dem er fremde Überlegenheit in den Neckereien seines Vetters hatte verspüren müssen.

Dieselbe versuchte und immer wieder als unmöglich erkannte Identifikation mit dem Vater zeigt sich in einem unmittelbar danach erzählten Traum (p. 12).

»Eines gewiß war ein deutungsreicher Traum, und zwar noch aus den Brandenburger Erinnerungen. Dort nämlich findet sich, wie in mehreren alten Städten, ein Rolandsbild, und zwar das edelste, welches mir noch vor Augen gekommen ist. . . . In einer Krankheitsnacht sah ihn Fritz also vor seinem Bette stehen, keineswegs unfreundlich, aber angestrengt willens, das ungeheure Schwert in des Kindes Hände zu geben, und Fritz ächzte bangend: Ach, du großer Roland, laß ab von mir, dein riesengroßes Schwert zu tragen bin ich ja noch viel zu klein. — Die Umstehenden hatten's gehört und haben's nachher mir vielfach wiedererzählt. Hätte es aber auch niemand vernommen oder neu berichtet: was ich in jenem Traum und in manchen seinesgleichen auch vernommen habe, weiß ich unvertilgbar gewiß, ohne es doch, versteht sich, eben für mehr ausgeben zu wollen als für bloßes Geträum.«

Der letzteren Meinung können wir uns natürlich nicht anschließen. Da wir wissen, daß sich der alte General Fouqué in den Kämpfen des Siebenjährigen Krieges hohe Verdienste erworben hatte und der Dichter noch an anderer Stelle einen Traum erzählt, in dem ihm König Friedrich erscheint und ihn auffordert, es seinen Vorfahren gleichzutun, so ist die Ersetzung des Roland durch den Vater, den Großvater, oder den König geeignet, uns den Traum völlig verständlich zu machen. Das Riesengroße der Figur und des Schwertes paßt auch vollkommen zu dem infantilen Charakter der Traumphantasie und ist hier nichts anderes als die Bezeichnung »Großvater« im wörtlichen Sinn verstanden und dargestellt.[1]

[1] Vgl. die Artikel von Ferenczi und Jones »Die Bedeutung des Großvaters für das Schicksal des Einzelnen«, Internat. Zeitschr. f. ärztl. Psychoan., I. Bd., 3.

Eine passende Illustration des zweifelhaften psychologischen Wertes der Vorstellung von der goldenen Kinderzeit bietet das nachfolgende Bekenntnis des Dichters:

»Überhaupt zieht sich durch alle seine Kindheitserinnerungen, so heiter, ja fröhlich meist ihr Vordergrund sich darzustellen pflegt, im Hintergrunde irgendein Schatten düsterer Besorgnis vor etwas Feindlichem oder Unheimlichem, welches Gefühl er, der sonst so offenherzige Knabe, sorgfältig vor allen, auch den liebsten Menschen verborgen hielt; mag sein, daß er sich seiner kindischen Träumereien, und zwar nicht unbillig, schämte. Doch am wesentlichsten zum Schweigen verband, ja gleichsam verpflichtete ihn ein schauerliches Gefühl der Abhängigkeit von Gewalten, deren Rache er sich aussetzen würde, wenn er sie ans unheimliche Tageslicht zöge. So, wenn ihn die liebevolle Mutter beim Schlafengehen sorgfältig auszog und zu Bette legte, entrang sich oftmal ein banger Seufzer seiner Brust und wenn ihn dann die Mutter liebkosend fragte: ‚Fehlt dir was, lieber Fritz? Ach, sage doch nur, was dir fehlt!' mußte er antworten: ‚Oh, gar nichts', während er in sich voll schmerzlichster Wehmut dachte: Wenn du es wüßtest, aber auch dann ja könntest du mir nicht helfen. Das hätte denn freilich die gütige Mutter mit all ihrer Sorgfalt nicht vermocht. Wer bannet die Träume — und hier waren es Träume allerverwunderlichster Gattung. Nicht mehr jener riesenhohe Roland aus Brandenburg mit seiner allzugewichtigen Schwertesgabe erschien — winzig klein, wie er in der doch so vorlängst schon beiseite gelegten Bilderfibel zu sehen war, stieg König Xerxes auf, oder es kamen auch zwei moderne Wildfänge, bei Wein und Spiel erzürnt, die Degen aufeinander zückend, wie sie ein Taschenkalender zur moralischen Warnung dargestellt hatte, ebenfalls die Erscheinungen im kleinen Format geblieben und die allzumal wollten ein gewisses geisterhaftes Anrecht auf den Knaben geltend machen und das ihm recht Entsetzlichste dabei war eben ihre schauerliche Kleinheit. Eine Zeitlang fast allnächtlich kamen diese Traumgesichte wieder, fast ohne alle Variation dieselben und just um ihrer Einförmigkeit willen fürchterlich, weil ihnen eben das einen Anspruch auf die Realität der Erscheinungen des wachenden Zustandes zu verleihen schien.« (p. 24 f.)

Diese Phantasien, die selbst auf den Leser noch beklemmend zu wirken vermögen, weil er selber einmal auf diese oder jene Weise ihr Subjekt gewesen ist, führen wieder mitten in die Probleme der psychosexuellen Familienkonstellation hinein. Was zunächst jene Angstgefühle der Mutter gegenüber bedeuten, bedarf fast keiner Erläuterung. Es sind verdrängte Inzestwünsche. Was tut aber Xerxes hier, warum ist er winzig klein geworden, was sollen die »zwei modernen Wildfänge«, die aufeinander die Degen zücken? Daß sie in der Bilderfibel und im Taschenbuch aufgezeichnet waren, erklärt ihre Funktion in diesem Zusammenhang gar nicht.

Die Gestalt des Xerxes war, wie wir aus einer auf p. 9 erzählten Erinnerung schließen dürfen, für den Knaben eng verbunden mit der des Leonidas, denn als man ihm die Geschichte des Kampfes in den Thermopylen erzählt hatte und ihn fragte, wer er lieber gewesen sein möchte, Xerxes oder Leonidas, hatte er trotz aller Bewunderung für die Heldengröße des Sparterkönigs sich für den siegreichen Xerxes entschieden. In der Realität mußte er aber einsehen, daß seine Stellung in der Welt nicht der des Xerxes, sondern mehr der des unterlegenen Leonidas entspreche; Xerxes und Leonidas war ein Verhältnis wie Vater und Sohn. Der Xerxes seiner

Traumphantasie wird als Vatersymbol gedeutet werden dürfen, wie der Roland von Brandenburg. Was soll aber die wunderliche Kleinheit? Sie ist ein Beispiel für die im Traume häufig vorkommende Umkehrung der Relationen, was sie speziell hier bedeutet, das werden wir bei der Erklärung der zwei modernen Wildfänge verstehen lernen.

Zwei solche Gestalten nebeneinander sind uns schon an zwei Stellen begegnet, nämlich zuerst die zwei bärtigen Heiligen auf dem Bilde des Domkapitels, dann wieder die zwei Männer, die zu der auf einer Erhöhung sitzenden Frau hinaufsehen. Stellte jenes Bild die Erfüllung eines Wunsches dar, indem es ihn als Erwachsenen neben den Vater stellte, ihn selbst also zu einer nicht vorhandenen Größe emporhob, so ist die Kleinheit des Xerxes und der beiden Wildfänge das Ergebnis des zweiten, der Wunscherfüllung offenstehenden Weges, indem sie den Vater zu der Kleinheit des Sohnes herabzieht. Daß die beiden Wildfänge, die also wieder Vater und Sohn bedeuten, aufeinander mit dem Degen losgehen, hat ebenfalls einen guten Sinn. Es ist der im kindlichen Gehirn wiedergeborne Mythus von Hildebrand und Hadubrand, von Odysseus und Telegonos.

Die Psychanalyse des jungen Fouqué, zu der wir durch seine Bekenntnisse herausgefordert werden, würde nicht vollständig sein, wenn wir nicht auch auf Spuren stießen, die einen Schluß auf das Vorhandensein des typischen Familienromans zuließen. Und wir treffen auf mehr als bloße Spuren. — Zunächst ist es ja ein interessantes Problem, ob es bloße Größenideen sind, aus denen diese Phantasien ihre Nahrung ziehen, Größenideen, durch die die von der erwachenden Kritik und Vergleichung ihres Glorienscheins entkleidete Gestalt des Vaters nachträglich wieder emporgehoben wird, oder ob die in der Phantasie vorgenommene Entthronung des wirklichen Vaters nur überhaupt die Folge der Ablehnung der Zugehörigkeit zu ihm zu bedeuten hat. Offenbar wird es sich darum handeln, ob in allen Familienromanen Größenideen nachweisbar sind. Ist das nicht der Fall, so sind sie sekundäre Bildungen. Den Beweis liefert uns der Familienroman Fouqués.

»Aber noch weit ein wunderlicheres Grauen verfolgte den Knaben eine Zeitlang selbst während des wachenden Zustandes. Ein Handwerker aus Potsdam — ich meine, es war ein Tapezierer — ward öfters im Hause zu Sacro beschäftigt und gehörte zu jener Gattung von Leuten, welche späterher Callot-Hoffmann mit dem Beiworte skurril bezeichnet hat. Eine lange, hagere Gestalt war es, mit seltsam scharf gezeichneten Gesichtszügen und insbesondere gar wunderlich in die Höhe gezogenen, ja fast gezerrten Brauen, ein Mensch, immer gern bereit, über andere zu lachen, und ebenso gern bereit, andere über sich lachen zu lassen. Mir sind von jeher solche Leute grell zuwider gewesen, fast ebenso schauerlich für mich als Hanswurstgaukler und Wahnwitzige . . . Und wie nun jener Handwerker in dem Knaben einen ähnlich abstoßenden Eindruck machte, steigerte sich das beinahe zum Entsetzen, als jemand — ohne Zweifel es nur so ganz gewöhnlicherweise hinwerfend — sagte: Der Kerl ist ein Narr. — Fortan nun schauderte Fritz zusammen, wo ihn jener Spaßvogel etwa flüchtig anredete oder nur überhaupt in seine Nähe kam, eben weil er das nie ganz vermeiden konnte, überkam ihn jene Scheu vor einem unheimlich mächtigen Anspruch an ihn mit Bezug auf jenen Menschen. Ihm fiel ein: Wenn nun der behaupten wollte, du gehörtest ihm als sein eigen Kind an, und man dürfte dich ihm nicht vorenthalten und er führte dich von hinnen, in den Kreis seiner gewiß ebenso abscheulich närrischen Familie. Insbeson-

dere kam ihm dabei in die Seele, als ob nach jedem Mittagessen der skurrile Hausvater spräche: Nun laßt uns unser gewohntes Tänzchen halten — und man hüpfte dann im Ringelreigen mit albernen Geberden und noch alberneren Gesinge um den kleinen Rundtisch her, und zwischen äffischen Gestalten der seiner edlen Umgebung abgerechtete Knabe gezwungen mit. — Furchtbar erschien es ihm, wie nur irgend je seither eine Danteske Vision, vielleicht gar furchtbarer noch eben der in dieser Verzerrung vorschlagenden Albernheit willen. Zwar sah er mit gesunden Sinnen ein, das alles sei ganz undenklich — aber das entsetzliche Wenn doch nun! und zwar unterstützt durch eine in solchen Anfechtungen erschrecklich zu nennende Obmacht der Phantasie über die anderen Geisteskräfte.« (p. 25 bis 27.)

Der Fall ist wieder nicht gar schwer zu durchschauen. Dem Sohn der adeligen Familie auf dem Lande, der sich im Widerstand gegen die elterliche Autorität, besonders die des Vaters, im Spiel der Phantasie von des eigenen Familie lossagt, muß angesichts der viel größeren Zahl von Leuten niedrigeren Standes, die er vor Augen hat, die Möglichkeit, einer von diesen Familien anzugehören, sich von selbst aufdrängen. Den Größenideen des Kindes geringerer Herkunft entsprechen die Kleinheitsideen des Sohnes aus vornehmem Stande, und das eine ist so gut ein »Familienroman« wie das andere. Das Grauen aber vor den »skurrilen Gestalten« ist in Wahrheit ein Grauen vor den pathologischen Möglichkeiten des eigenen Innern, vor dem Knacks in der eigenen Seele.

Ich lasse die Beschreibung der neurotischen Erkrankung folgen, in die der Elfjährige beim Tode seiner Mutter verfiel. Ich darf sie ohne Kommentar wiedergeben.

»Man mochte dem armen Fritz, wie sehr er auch begehrte, seine Mutter noch einmal zu sehen, die Leiche nur dicht verschleiert zeigen. Mochte vielleicht die Verwesung bereits ihr grauenvoll entstellendes Werk begonnen haben an der einst so holden Gestalt? Sehr mutmaßlich bei dem Faulfieber, an welchem sie gestorben war, sonst hätte sich dieses anmutige Gesicht unmöglich so rasch entstellen können. Und an sich war die Sorge lobenswert, die man trug, dem Sohn das Bild seines Mütterleins unverstört zu erhalten. Dennoch, bei diesem phantastischen Knaben, zog auch das Verhüllen schmerzliche Folgen nach. Ihm träumte nämlich — irre ich nicht, war es gleich in der ersten Nacht — er schleiche sich in tiefster Dunkelheit einsam nach dem Sterbelager der Mutter hin. Und dann richtet sich die Leiche auf und faßt nach ihm mit langen kalten Armen und erfaßt ihn und zieht ihn grauenvoll gewaltsam an ihre kalte Brust. Im Sträuben, sich frei zu ringen, warf er dann etwas, das ihm in die Hände kam, nach dem plötzlich unheimlich gewordenen, spukhaft verschleierten Wesen. Und was war es, das er geworfen hatte? Ein überaus zierliches, buntbemaltes Döschen, ihm vor wenigen Wochen durch die Mutter geschenkt, ob seines ganz absonderlichen Wohlgefallens daran, als er es einst unerwartet unter ihren Schmucksächlein fand. Und nun hatte er es nach der lieben Leiche geschleudert, voll wahnsinnigem Entsetzen, und erwachte darüber, und zwar unter den furchtbarsten Schauern der Selbstanklage.

Dreimal, in drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Nächten, kam dieser aus Sehnsucht, Liebe und tollem Grauen zusammengewobene Traum wieder und das noch schrecklichere Erwachen daraus zu Gewissensbissen. Irgend jemandem seinen geheimnisreichen Jammer klagen, das vermochte er, seiner in äußeren Dingen sonst rücksichtslosen Offenheit gerade entgegen, durchaus nicht.

Nach dem dritten Walten jenes Traumes brach des ohnehin durch all das Weh angegriffenen Knaben Gesundheit völlig zusammen. Eigentliche Krankheit war es nicht, aber ein weiches Nachgeben aller Kräfte, ja auch der geistigen Kräfte mit, zeigte sich unverkennbar. Man hätte anrückenden Blödsinn befürchten mögen, oder auch Wahnsinn, so seltsam klangen jetzt die immer noch von Zeit zu Zeit fürderquellenden poetischen Ergüsse des Kindes, bald sich in albernem Getändel ergehend, das ihm überaus witzig vorkam, bald in den schauerlichsten und riesigsten Erscheinungen nordischer Sage, insofern sie damals bruchstückweise vor ihm aufgedämmert war. Eines Abends, da er im Kreise seiner Lieben auf einem bequemen Lehnstuhl saß, und nach seiner damaligen Weise Wundersames und Albernes durcheinandersprach, überkam ihn eine plötzliche Ohnmacht. Ihm, sonst niemals von dergleichen überfallen, schien es nur ein unwiderstehlich süßes, auch nicht vom leisesten Unbehagen begleitetes Entschlummern und nur im Wiedererwachen vernahm er aus den erschreckten Angesichtern der Umstehenden und ihren ängstlichen Fragen, was vorgegangen sei. ⟨Folgt die Beschreibung eines Winteraufenthaltes in Potsdam.⟩

Wohltätig umhüllte ihn, den kränkelnden Knaben, sein wieder in die frühere Kindheit zurückgesunkener Sinn. Er spielte mit Püppchen und stellte jetzt keine Schauspiele dar, keine Kriegstaten, sondern am liebsten Jagden gegen wilde Tiere, woran er weder vor- noch nachher jemals sonderliche Lust oder auch nur Teilnahme empfunden hat. Sein Zustand schien sich um so mehr dem Blödsinn zu nähern, als er mit einer seltsamen, ihm sonst gleichfalls gar ungewöhnlichen Eßlust verbunden war. An den Mittagsgerichten, aus Speisehäusern geholt, fanden die anderen Mitglieder der Familie, gewohnt an die kräftig und schmackhaft bereiteten ländlichen Speisen, kein sonderliches Behagen und — Gastronomen gab es eben nicht darunter — würzten sich mit heiteren Spässen über die jämmerliche Kost ihr Mahl. Fritz konnte das nicht fassen. Ihm hatte nie etwas im Leben besser gemundet als jene getadelten dünnen Fleischbrühen und saftlosen Gemüse und mageren Braten. Überhaupt empfand er im ganzen eine gewisse wunderliche Behaglichkeit an seinem gegenwärtigen Dasein, wie solches ihm seither, ob oftmal unter günstigen, ja bisweilen glänzenden Verhältnissen, vielleicht nie in gleichem Maße zuteilgeworden ist. Aber zwischendurch sprudelte die heiße Tränenquelle der Sehnsucht nach der entschwundenen Mutter hervor, bei irgendeinem scheinbar unbedeutenden Anlaß, etwa wenn der Knabe auf dem Klavier eine der Verewigten liebe Melodie anschlug, oder wenn es ihm in den Sinn trat, wie er den oder jenen ihrer freundlichen Wünsche in kindischem Leichtsinn unerfüllt gelassen hatte, auch manchmal sich in Knabenwildheit aus ihren liebkosenden Armen losgerissen und sie dann mit demütigem Lächeln zu sagen pflegte: Warte nur, du lieber Fritz! wenn ich hinübergegangen sein werde in die stille Ewigkeit, wirst du dich noch allzu oft sehnen nach den jetzt verschmähten Umarmungen, du armes Kind! Die vor diesen und ähnlichen Erinnerungen hervorquellenden Tränen gediehen zu Heilquellen, erwachend, erwärmend, erkräftigend das außerdem zweifelsohne von trüblicher Starrheit und kindischem Blödsinn schwer bedrohte Gemüt. Durch diese holde Erbschaft mütterlicherseits aber gewann die junge Seele nach und nach wieder frisch aufkeimendes Leben und Gedeihen und auch der Leib gestaltete sich aufs neue zur ehemaligen Regsamkeit und Frische.« ⟨p. 59 bis 63.⟩

Noch eine Erinnerung möge, als letzte, hier Platz finden, obwohl sie im Buche Fouqués an erster Stelle steht. Da es mir aber nicht gelungen ist, ihre vollständige psychologische Deutung zu finden, führe ich sie als bloßes Material vor.

»In der Brandenburger Kinderstube schlief einige Zeitlang, eines Familienbesuches halber, Fritz mit zwei anderen Kindern beisammen. Da kam ihm ein entsetzlicher Traum und eines leisen Schauders kann sich der Sechziger noch jetzt beim Aufschreiben nicht erwehren, so kindisch auch die Erscheinung herausgehe. Eine nach damaligem Geschmack ehrbarlich geputzte Madame war es, die hereintrat, einen Strick in der Linken, ein Messer in der Rechten, und ganz gelassen sagte: Nun haltet euch hübsch ruhig, Kinder, denn erst muß ich euch binden und nachher euch schlachten. Eben die äußere Gewöhnlichkeit war es, welche dem kleinen Träumer die bedrohliche Kunde so überaus schrecklich machte, und weshalb er so entsetzt aus seinem Schlafe emporfuhr. Ich meine sogar, er habe das wunderliche Ding mehr denn einmal im Traume gesehen. Als er's den Spielgenossen wieder erzählte, waren auch die seltsamlich ergriffen davon, aber auch bald ebenso seltsamlich damit vertraut. Eine Bindmadam hieß in der kleinen Genossenschaft jene Erscheinung und ward fortan — freilich in gar ungeschickter Plastik — häufig aus Papier oder Spielkarten mit der Schere nachgebildet. Wie man etwa zu sagen pflegte: Soll ich dir ein Pferd ausschneiden? — oder einen Hund? usw., fragte man auch ganz unbefangen, ob eine Bindmadam ausgeschnitten werden sollte.« (p. 6.)

Es wäre möglich, an den Kastrationskomplex zu denken; es müßte ferner in Betracht gezogen werden, welche, für uns freilich nicht mehr ganz ergründbare Bedeutung etwa der Familienbesuch und das Schlafen in demselben Raum mit den anderen Kindern für den Traum besitzt. Gewiß ist diese Datierung nichts Unwesentliches. Eine allerdings in diesem Falle nicht recht vermeidbare Hinausschiebung des Problems läge darin, als Urbild für den Traum ein Kindermärchen anzunehmen, dem auch die einen richtigen Märchenton aufweisende Rede im Traum entstammen müßte, die offenbar das wichtigste Bestandstück des manifesten Trauminhaltes ist und als Rede Nachbildung einer wirklich gehörten Rede sein muß. Das Vertrautsein der übrigen Geschwister mit der »Bindmadam« muß seinen Grund in einem identischen Erlebnis haben. Dafür würde ein vor längerer Zeit gehörtes und unterdessen halb vergessenes Märchen am besten passen. Ich denke etwa an Hänsel und Gretel und ähnliche andere. Selbst diese Vermutungen als wahr angenommen, wäre damit noch nicht erklärt, in welcher Verbindung diese Traumelemente mit der auf Verdrängung beruhenden libidinösen Angst stehen, aus der der Traum jedenfalls hervorgegangen ist.

Dr. Emil Franz Lorenz.

II.

Aus dem Leben Guy de Maupassants.

Ein entzückendes Beispiel des Einflusses, den infantile Eindrücke auf das Verhältnis des Kindes zum Vater ausüben, findet sich in der Maupassant-Biographie von Paul Mahn (Egon Fleischel, 1908):

»Ist es nicht erstaunlich, daß ein neun- bis zehnjähriger Bursche die Verliebtheiten seines Vaters nicht nur errät, sondern ihn geradewegs damit hänselt?« Frau von Maupassant wußte davon zu erzählen! Es handelte sich einmal um einen Besuch bei einer Frau von Z . . . ., der ge-

rade das »vielgeprüfte Herz« des Herrn von Maupassant, des Vaters, gehörte. Guy und Hervé[1] sind zu einer Kindergesellschaft bei ihr geladen. Hervé ist krank, seine Mutter bleibt bei ihm. Sehr beflissen erbietet sich der Vater, Guy allein hinzubringen. Der Knabe errät den wahren Grund, der seinen Erzeuger leitet, und macht sich ein Vergnügen daraus, ihn im letzten Augenblick hinzuhalten, mit seinem Anzuge nicht fertig zu werden und dergleichen. Der Vater, ungeduldig, droht: »Ich bringe dich nicht hin zu der Gesellschaft! »Ich bin sehr unbesorgt«, sagt Guy, »ich weiß schon, wem am meisten daran liegt hinzukommen«. »Schnell!« ruft der Vater, »schnüre deine Schuhbänder! Nein, schnüre du sie!« Der Vater ist verblüfft. Guy: »Komm nur! Du wirst sie ja doch schnüren. Tu es lieber gleich«. Und der Vater schnürt seinem Jungen die Schuhe zu.«

Im selben Alter schreibt Guy der Mutter einen Brief, in welchem folgende Stelle vorkommt:

»Ich war erster im Aufsatz. Zur Belohnung hat mich Frau von X. mit Papa in den Zirkus geführt. Es scheint, daß sie auch Papa belohnt, — womit, weiß ich nicht . . .«

Es ist kaum zu überschätzen, wie stark diese frühen Erlebnisse und Erkenntnisse auf den Entwicklungsgang des Dichters einwirkten. Es wird vieles von seiner Frauenverachtung, seinem Skeptizismus, seiner vernichtenden Analyse auf diese infantilen Eindrücke zurückzuführen sein. Es wird das Ziel einer Psychoanalyse Maupassants sein, den Einfluß der Kinderreminiszenzen zugleich mit seinem eigenen späteren Erlebnisse auf sein Schaffen und seine Weltanschauung zu verfolgen. Es wird sich dabei auch zeigen, wie nahe Maupassant oft den Einsichten und Feststellungen der Psychoanalyse kommt.

Ich will nur noch ein Beispiel anführen, das zeigt, wie noch im Wahnsinn die verborgenen, verdrängten Wünsche des Künstlers durchbrechen.

Er flüsterte den Leuten Liebesgeständnisse zu. Er rühmte sich seiner übergroßen Potenz[2]. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß sich auch sein Größen- und Verfolgungswahn in sexuellen Symbolen ausspricht. »Sehen Sie«, sagte er eines Tages, »sehen Sie diesen Regenschirm! Er befindet sich an einem einzigen Orte, den ich entdeckt habe und ich habe bereits mehr als dreihundert solche Regenschirme in der Umgebung der Prinzessin Mathilde aufkaufen lassen.« Ein anderesmal erzählte er: »Mit diesem Stocke habe ich mich eines Tages gegen drei Zuhälter verteidigt, die mich von vorn, und gegen drei tolle Hunde, die mich von hinten angriffen.« Stock und Regenschirm sind uns als Pennissybmole aus Traumanalysen, Fehl- und Symbolbehandlungen, aus Märchen und Witzen bekannt.

Die ganze Tragik eines Künstlerlebens liegt in der Szene, die aus seinen letzten Jahren erzählt wird. Den Dichter beschäftigten auch in der Anstalt noch Gedanken über die Pflanzenzucht, für die er sich früher lebhaft interessiert hatte. Bei einem Spaziergange im Garten des Hauses blieb er vor einem Blumenbeete stehen und pflanzte einen Zweig darauf. Dann sagte er zu dem Wärter, der mit ihm ging: »Wir wollen das hier einpflanzen, im nächsten Jahr werden wir kleine Maupassants hier finden«.

Wir sehen hier, wie sich die Zeugungsphantasie der Pflanzensymbolik bedient — wie so oft im Traum und im Märchen. Dieselbe

[1] Bruder Guys.

[2] Vgl. Albert Lumbroso, Souvenirs sur Maupassant. Rome 1905 und Maynial, Vie et oeuvres de Maupasant. Paris 1907.

Symbolik herrschte offenbar in seiner Phantasie, wenn er das Geräusch der sich emporarbeitenden Keime unter der Erde hören will. »Das sind die Ingenieure«, sagte er, »das sind die Ingenieure, die die Erde zerwühlen und aushöhlen.« Der Ingenieur, welcher die Mutter Erde aushöhlt, ist wohl der Ersatz für den Vater und dahinter verbirgt sich der Wunsch, selbst diese Stelle einnehmen zu dürfen.

Diese vorläufige Mitteilung soll nur andeuten, in welcher Weise im Leben des Dichters gewisse Komplexe in die Erscheinung traten. Den psychischen Mechanismus dieser Erscheinungen und ihren Einfluß auf die Werke Maupassants zu zeigen, bleibt einer größeren Arbeit vorbehalten.

Dr. Th. Reik.

III.

Claire Henrika Weber: »Liddy«[1].

Fast scheint es, als wären der Autorin die Erkenntnisse der Freudschen Lehre über das erotische Verhältnis des Kindes zu seinen Eltern nicht fremd. Oder hat sie mit intuitivem Dichterblick in die Seele des werdenden Weibes gespäht, die unbewußte Sehnsucht und die Kämpfe geschaut, welche die Zeit der Reife zu einer Epoche wollüstig schauernder Geheimnisse und Schmerzen stempelt?

Mit wenigen Worten läßt sich die Handlung skizzieren: Die zwölfjährige Liddy, ein süßes Gemisch von kindlicher Ungeberdigkeit und keimendem Weibtum, wird infolge eines Unfalles der Kinderfrau ihres kleinen Schwesterchens von der Mutter für eine Nacht aus der Kinderstube verbannt und soll in Mutters Bett ins elterliche Schlafzimmer übersiedeln. Mama will bei der kleinen Vierjährigen schlafen, damit die Nachtruhe der alten Gine nach dem erlittenen Schrecken nicht gestört werde. Also ein Vorkommnis, das in seiner Schlichtheit sich in tausend Familien ereignet hat und sich wiederholen wird, solange es Kinderstuben gibt. Aber wie feinfühlig weiß die Autorin den unbewußten und halbbewußten Gefühlen und Regungen der erwachenden Weibesseele der Zwölfjährigen nachzugehen!

Das Zögern, mit dem Liddy die mütterliche Anordnung aufnimmt, die Vorwände, die sie umstoßen sollen, sind wohl ihr selbst in ihren wahren Motiven dunkel, nicht aber der wissenden Frau und Mutter. Und erst durch deren unwillige Zurechtweisung nehmen die Gefühle des Kindes, die es vordem bloß als »peinvolle erschreckte Abwehr« empfunden hat, die Form der Scham an, vor der Mutter das Innerste enthüllt zu haben, das die Kleine selber nicht klar schaute. Vielleicht wirft gerade das Wort der Mutter: »Du hast doch immer so gern bei uns in der Ritze gelegen, als du klein warst«, einen hellen Schein auf halbverwischte infantile Eindrücke, auf uneingestandene Neugier und Wünsche der ersten Kindheit. Denn nun »kam über Liddy die lähmende Scham, von der Mutter tiefinnere Regungen erkannt zu sehen, von denen sie selbst noch nicht gewagt hatte, den Schleier zu ziehen«. Der verpönten Gedanken überführt, fehlt ihr der Mut, sich länger zu widersetzen, ja sie will ihr vermeintliches Schuldbewußtsein ersticken in allerlei Vernunftgründen, an die ihre Seele doch nicht glaubt. Und so fügt sie sich. Aber sie fühlt sich in dem Raum, der ihr sonst vertraut und lieb gewesen, seltsam befangen. Die nahe aneinander

[1] Aus »Zeitschrift für Jugenderziehung und Jugendfürsorge«, III. Jahrg. September 1912, Zürich.

gerückten Betten, die Waschkommoden, selbst der Geruch der Seife irritieren heute ihre Nerven — »so riecht Vater nach dem Waschen«. Und plötzlich fällt ihr ein, wie »rund und gewichtig« Mutter Fremden gegenüber »mein Mann« sagt. Was für Bilder ihre Phantasie ihr vorgaukelt, schemenhaft und ahnend? »Ein vergnügtes Lächeln spannt Liddys Lippen. Sie fühlt es mit unbewußter Erleichterung und schwingt sich mit einem kleinen ergebenen Seufzer auf das mütterliche Lager hinauf.« In diesem Augenblick hat sie sich trotz ihrer zwölf Jahre wohl ebenso in Mutters Rolle versetzt, wie das fünfjährige Mädchen[1], das, da die Mutter vom Mittagstisch abberufen wird, ihre Stelle einnimmt, den Vater zum Essen nötigt, etc. Aber die Zwölfjährige fühlt sich nicht allzu froh in ihren Phantasien, denn sie hat nur den einen Gedanken, schnell einzuschlafen und sie möchte Papa am liebsten ganz aus dem Chaos in ihrem Köpfchen weisen. Der letzte »scheue« Blick gilt dem Nachbarbett mit dem darauf ausgebreiteten zerknitterten Nachthemd. Der ersehnte Schlaf flieht Liddys Auge und ihr Blut kreist wild tönend hinter den Schläfen. Die Erinnerung an längst vergessene Geräusche, auf die sie einst im Schlafzimmer der Eltern als kleines Kind wollüstig gelauscht, mag in ihr aufleben und ihre überhitzte Phantasie erblickt in dem Lichtstreifen an der Türschwelle einen blutroten Stab, eine Symbolik, die uns in der Psychoanalyse stets wieder in derselben Bedeutung begegnet. Was ihre Seele gebiert an verpönten Gedanken und Gefühlen, will sie selber nicht wahrhaben, sie flüchtet sich in einen Halbschlaf, der die Vorstellung von der »gräßlichen Klavierstunde« am nächsten Tage mit den unbewußten Regungen und Ahnungen ihres Trieblebens verknüpft, Gines alter Kopf mit seiner grotesken Umhüllung taucht vor Liddys innerem Blicke auf und soll ihr wohl die Meinung vortäuschen, sie liege wohlgebettet auf ihrem Lager in der Kinderstube.

Dem Einschlafen sind verschiedene Phantasien vorausgegangen, allerlei bewußt Bedrückendes vom Tage zum Ersatz für die unbewußte Sexualität, die sie erregt und peinigt. Endlich verfällt sie in einen unruhigen Schlaf, aus dem sie das Zuschlagen des Haustores weckt. Aufs neue erfaßt Liddy eine zitternde Pein. Sie horcht angestrengt auf Vaters Eintritt in die Wohnstube, wohin die Mutter ihn begleitet, und liegt mit krampfhaft geschlossenen Lidern, da er das Schlafzimmer betritt. Die »brennende Erregung, die sie überfallen hat«, läßt sie den Vater beim Auskleiden belauschen. Was sie wohl hundertmal als kleines Kind gesehen, den Vater in der Unterkleidung, dieser Anblick jagt ihr heute einen »frostigen Schauer über den zitternden Körper«. Sie sieht in der wohlbekannten Gestalt nicht mehr den Vater, vor ihr steht der Mann, den sie mit unbewußt sexueller Note seit ihrer frühen Kindheit geliebt mit all der Anschmiegsamkeit und der Eifersucht zugleich, deren nur ein Kind und im Erwachsenen eben wieder das Kind fähig ist. »Zorn und Feindseligkeit wachen in ihr auf.« Sie lauern auf dem Grunde ihrer Seele, seit Gefühl und Intellekt im ersten Streite lagen. Immer sah sie sich durch die glücklichere Rivalin, die Mutter, von der Stelle gedrängt, die jedes kleine Mädchen im Herzen des Vaters einzunehmen wünscht. Die Geheimnisse zwischen den Eltern, halbverstandene Worte und Zärtlichkeiten, säen im Kindesherzen eine verhängnisvolle Saat, die unter dem reifenden Hauche von Erziehung und Herkommen bald bittere Früchte zeitigt. Eine schlecht verhehlte, haßerfüllte Eifersucht auf den gleichgeschlechtlichen Elternteil, eine bald überschwengliche Liebe, bald versteckte Ab-

[1] Freud, Traumdeutung, III. Aufl. p. 187.

neigung gegen den andersgeschlechtlichen, Gefühle, die aus unbewußten inzestuösen Wünschen entspringen. Aus diesem Gemisch von Liebe und Haß heraus mustert die kleine Liddy die Gestalt des Vaters, erscheint ihr der »dünne, blasse, nackte Hals mit dem nach oben scharf absetzenden roten Rand, als etwas völlig Fremdes, irgendwie Beleidigendes[1]. Auch hier klärt uns die psychoanalytische Forschung über das scheinbar Seltsame in den Gedankengängen des Mädchens auf; der Hals ist nur ein Symbol, und was Liddy so beleidigend dünkt, ist die sorglose Entblößung des Vaters vor ihr, dem werdenden Weibe. Und darum hat sie das beißende Gefühl des Unrechtleidens, des Mißachtetseins, das sich freilich vereint mit dem angstvollen Wunsche, unbemerkt zu bleiben. Denn sie fühlt, daß ihr noch mehr vorbehalten ist, als sie bis jetzt geschaut. Aber auch der Vater sieht in seinem jungen Kinde ein Stück erwachende Weibesseele und nach kurzem zögernden Blick auf das Mädchen, löscht er das Licht, ehe er sich vollständig entkleidet. Mit diesem Zögern des Vaters zerreißt der Schleier vor Liddys Augen, Scham und Qual lassen ihre Tränen fließen. Sie empfindet in ihrem Unbewußten die Schuld ihrer Seele, welche die Inzestschranke in Phantasien und Blicken durchbrechen wollte, und sie empfindet zugleich mit Groll die Unfertigkeit, die Halbheit ihrer zwölf Jahre: kein Kind mehr und noch kein Weib. Dieser Konflikt der Seele drängt ihr heiße, schamvolle Tränen in die Augen, reift in ihr den Entschluß, der unheilvollen, unerträglichen Situation zu entrinnen. Leise schlüpft sie, da sie das gleichmäßige, ruhige Atmen des schlafenden Vaters hört, in ihre Kleider und eilt ohne Schuhe mit leisen Schritten hinaus zur Tür, über den Flur hinüber ins Wohnzimmer. Aufatmend, wie einem schrecklichen Spuk entronnen, sucht sie im Finstern den Weg zum Diwan. Und hier ebbt die Erregung ihrer Sinne und ihrer Phantasie und »zusammengerollt in tiefem Kinderschlaf findet die Mutter sie am nächsten Morgen.«

Dr. v. Hug-Hellmuth.

V.

Mutterliebe.

Ein sechsjähriges Mädchen möchte gerne ihr kleines Brüderchen zu sich ins Bettchen haben. »Muttchen«, bittet sie, »laß mich sein herrliches Körperchen genießen«[2]. Das sehr streng überwachte Mädchen hat »keine Ahnung« von sexuellen Dingen. Es handelt sich hier um »mütterliche« Gefühle, welche das ältere Schwesterchen dem »Körperchen« gegenüber hegt. Wir dürfen annehmen, daß dem Kleinen die Berührung seines Schwesterchens ebenso angenehm ist. Warum soll es uns wundern, wenn dieser Eindruck, wie jeder andere, eine Spur in unserer Psyche hinterläßt? Warum soll die Behauptung unwahrscheinlich vorkommen, daß die erste »körperliche Liebe« des Erwachsenen auf diese infantilen Erlebnisse zurückgreift, indem die seligmachende Berührung der geliebten Frau mit der einst seligmachenden Schwesternberührung, mit Mutterberührung verglichen wird. Haben wir dieses Zurückgreifen auf infantile Erlebnisse anerkannt, dann muten auch neurotische Erscheinungen nicht sonderbar an: bei einer stärkeren Fixierung an das mütterliche Vorbild würden große Widerstände jedem Objekte der sexuellen Liebe gegenüber auftreten, denn bei jedem Frauen-

[1] Von mir gesperrt.

[2] Russisch: »Doj mnie nasladitjsia ewo trchudnym tielzem.«

bilde würde sich das ehemalige Mutterbild aufdrängen, bewußt oder im Unterbewußtsein. Wenn auch das Mutterbild selbst ohne Analyse nicht ins Bewußtsein gelangt, treten doch Gefühlsreaktionen auf, wie sie normaliter Vorstellungen der inzestuösen Liebe entsprechen. Dies sind Gefühle des Ekels, der Scham, der Angst.

Die folgende Mitteilung von phil. J. Spielrein (Rostow) ist unter anderem ein Beleg dafür, wie ein aus dem Bewußtsein verdrängter psychischer Inhalt Unlustgefühle erzeugen kann.

Das unbewußte Träumen in Kuprins »Zwiekampf«.

»Als einen interessanten Beleg dafür, wie sehr die Freudschen Theorien dem ganzen Geist der Moderne nahe liegen, will ich das folgende Zitat aus A. Kuprins Roman »Der Zwiekampf« anführen. Es ist zu bemerken, daß die betreffende Erzählung vom bekannten russischen Schriftsteller vor etwa zwanzig Jahren geschrieben worden ist, also lange bevor man in seinem Vaterlande mit Freud bekannt wurde:

»Als Romaschow gegen fünf Uhr an das von Nikolajews bewohnte Haus heranfuhr, fühlte er mit Verwunderung, daß ein seltsames, grundloses Unruhegefühl seine freudige Zuversicht von heute früh auf den Erfolg am Abend ersetzte. Er fühlte, daß dieses nicht plötzlich, nicht jetzt eben geschehen ist, sondern viel früher; augenscheinlich wuchs die Unruhe in seiner Seele kontinuierlich und unmerklich, von einem verlorenen Moment an. Was konnte das sein? Er kannte ähnliche Erscheinungen noch von früher, von der frühesten Kindheit her und er wußte, daß nur die Auffindung des Urgrundes dieser trüben Unruhe zur Beruhigung führen kann. So quälte er sich einmal den ganzen Tag und erst am Abend kam ihm zu Bewußtsein, daß er am Mittag, beim Überschreiten der Gleise durch unerwartetes Pfeifen der Lokomotive erschrocken und betäubt wurde, und kam, ohne es selbst zu bemerken, in böse Laune. Kaum hat er sich erinnert, sofort fühlte er eine Erleichterung und es wurde ihm sogar fröhlich zu Mute.«

Die Analyse ist keine vollkommene: Wir vermissen die Erklärung, warum das Trauma (Pfeifen der Lokomotive) aus dem Bewußtsein verdrängt wurde; psychisch unbedeutend war es nicht, sonst würde es nicht das lang anhaltende Symptom der »bösen Laune« erzeugen können; war es psychisch bedeutsam, dann sollte das Vergessen irgendeinen Grund haben: es wurde gleichzeitig noch etwas negativ Gefühlsbetontes erlebt, das nicht ins Bewußtsein gelangen durfte, so daß die ganze Assoziationskette der Verdrängung aus dem Bewußtsein unterlag. Der negative Affekt bei Romaschow ist nicht dem geschilderten Erlebnisse entsprechend: er sollte sich freuen, daß sein Schreck vergeblich war und sein Leben nicht bedroht wurde.

Trotz der unvollständigen Analyse ist das Symptom geschwunden. Die Erfahrung lehrt, daß solche Fälle vorkommen. Einen Teil der Erlebnisse kann das Individuum ohne Schaden »verdrängen«. Kommt ein neues, gleichartiges Erlebnis dazu — dann wird es dem vorhergehenden assimiliert. Die pathogenen Wirkungen summieren sich und führen zu Symptomen. So wurde von Romaschow — wohl auf Grund irgendeiner »flüchtigen« Ähnlichkeit — das Pfeifen bewußt oder unbewußt einem anderen Erlebnisse assimiliert, dessen peinlichen Gefühlston es erhalten hat. Das auf die Art traumatisch gewordene Erlebnis (Pfeifen) wurde als solches mitver-

drängt und nun war das Verdrängte stark genug, um pathogen zu werden, d. h. in diesem Falle üble Laune ohne sichtbaren Grund zu erzeugen. Bei Auffindung der Ursache, auf die zuerst der Gefühlston verschoben wurde, trat eine Erleichterung auf: das Verdrängte schrumpfte auf das frühere erträgliche Maß zusammen. Die Krankheitsursache ist jedoch nicht beseitigt und kann immer auf gleiche Art jedes neue Erlebnis zu einem pathogenen umbilden. Romaschow gibt uns einen Beleg dafür: er spricht von öfters auftretenden bösen Launen, von vergessenen (verdrängten) Ereignissen herrührend. Auch jetzt tritt bei ihm ohne bewußte Ursache plötzlicher Stimmungswechsel ein und er muß wieder an das so lange erinnerungsfähig gebliebene traumatische Kindheitserlebnis denken. Dr. S. Spielrein.

VI.

Alfred Machard: »Les Cent Gosses.«

(Paris 1912, Mercure de France.)

»Die hundert Gören.«

Von einem Buche soll hier berichtet werden, das ein Freund der Kinder für Leute geschrieben hat, die mehr Sinn für Wahrheit, Lebendigkeit und Humor haben, als für Rührseligkeit, Beschönigung und Zimperlichkeit. Vielversprechend ist es gewidmet »den echten Pariser Gören, den kleinen, dreckigen, rotznäsigen, ins Bett pissenden, in Brüderlichkeit«. Versuchen wir, da das französische Werk kaum übersetzbar ist, das pädagogisch, sozial und menschlich Wichtigste dieses ehrlichen Buches dem deutschen Leser nahe zu bringen.

* * *

Ein gutes Dutzend kleiner Episoden und zwei größere Geschichten, die bezeichnenderweise fast ausnahmslos im Präsens erzählt sind, führen uns die Leiden und Freuden der Kinder vor, die in der Nähe der äußeren Boulevards und der Festungsgräben spielen, raufen, entzückend naiv und teuflisch grausam sind, in denen wohl auch die ersten Regungen der Pubertät spuken. Da ist in erster Linie ein gewisser Trique, der den Mädchen keine Ruhe läßt und das im einzigen Zimmer der Familie den Eltern Abgelauschte nachzumachen sucht, ehe die Natur es ihm vergönnt. Und warum können wir ihm nicht böse sein, wenn er den unschuldigen Hund seines »Feindes« umbringt, eine Henne bei lebendigem Leibe rupft, einem Mädchen zwei Sous raubt, um Karussel fahren zu können . . . warum? Weil Alfred Machard ein ganz großer Künstler ist und durch winzige sympathische, naive Züge immer wieder den kleinen Lausejungen uns lieb macht. Auch in die Seelen der kleinen Mädchen dürfen wir wundervolle Einblicke tun, mütterliche Regungen ahnen, ohne daß jemals die Schilderung süßlich und sentimental wird. Statt vieler Worte ein Beispiel, das der besten Episode des Buches entnommen ist und von der Rache der Mädchen an Trique berichtet, der ihnen in den düsteren Vorstadtgassen auflauert. Kriegslustig ziehen diese kleinen Dinger, »Die letzten Amazonen«, ins Feld. Unterwegs gibt es Deserteure; das Wetter ist mit dem Feind im Bunde, der sie belästigt hat und dem sie in ihrer Angst ihre Beine zeigen mußten . . .

»Der Rest der Truppe gehorchte. Aus der Mausernden-Henne-Straße kam man ohne viel Lärm in die Rue Stanislas-Boufriquet, dann in die Rosengasse, watete durch Abwasserpfützen und trat auf Kehricht und ekelerregenden Müll, der nach Küche und Krankenhaus roch. Amalie Gaimin rutschte auf einem Stück Gemüseabfall aus und verletzte sich am Knie. Es blutete ... Humpelnd verließ sie die Schar, nicht gerade unglücklich über den Unfall, der ihr einen ehrenvollen Rückzug gestattete.

Von da an schüttete der düstere Himmel einen schräg einfallenden Regen herab.

In der Elendseckenstraße stieß Marie Pigonneau einen lauten Schrei aus:

»Da ... da ... seht!«

Alle fuhren zurück.

Sehr bleich stammelte das Mädchen:

»Gesehn hab' ich ihn! ... Er ist da ... Dort in der Ecke am Fenster steckt er! ... Wenn ich sage ... dort!!«

Sie wichen wieder zurück. Man hörte eine tolle Flucht. Zwei Amazonen flüchteten. »Spritzkuchen«[1] packte den Schürhaken fester und schrie so laut, daß sie ihre Angst übertönte:

»Dann gut, wenn ers ist, dann kriegt ers jetzt ... Tapfer!«

Langsam schoben sie sich an der Wand entlang nach vorn, gelangten unter der Traufe überlaufender Dachrinnen bis hin an jenes Fenster. Über eine Wäschleine gehängt, bebte ein Wischtuch im Zugwind der Gasse ...

Spritzkuchen spottete, beschämt, doch beruhigt:

»'n Wischtuch ists, und du, Marie, du bist 'ne Memme!«

Aber Marie Pigonneau setzte sich auf eine Türschwelle, ihre Augen waren blau umrändert, gefurcht und bleich die müden Wangen ... Aller Menschenwürde zum Trotz weigerte sie sich, weiter zu gehen.

Spritzkuchen sammelte die Trümmer ihres Heeres.

»Wieviel sind wir, he? Wo sind die anderen? Vierzig waren wir ... Jetzt sind wir nur noch fünfe! Sag bloß, Aurore, wo sind die alle?«

»Bange habens halt gehabt! Ausgekniffen sind sie!«

»Die feige Bande! Na, wart nur, morgen in der Schule ... Da sollen sie was erleben, da werden sie ausgezischt ... Jetzt allein weiter! Wer kommt mit??«

Henriette Guipure schlug schüchtern vor:

»Es regnet schon gar sehr! Spritzkuchen, wollen wir nicht lieber nach Hause?«

Zwei andere halfen, diesen Notausgang erschließen:

»Ja, genug für heute ... ein andermal weiter ... es regnet zu sehr!«

Plötzlich ließ Spritzkuchen ihr Schüreisen fallen, so daß es zweimal auf dem Pflaster emporhüpfte. Sie befahl »Pst! pst!«

Eine jugendliche Stimme gröhlte in nächster Nähe:

»Zu der ich heute bete,
Du wirst es nie erfahren,
Lieb ich dich, haß ich dich ...«

[1] Sie hat den Beinamen wegen ihrer Vorliebe für dies Backwerk.

Spritzkuchen stieß hervor:

»Er ist's!! Der Trique ist's!!«

Panik und Flucht . . . Ein Augenblick und keine ist mehr da. Leer ist die Straße . . . Die Amazonen sind verschwunden, wie auf den Wink eines Zauberkünstlers, der mit Spiegeln hantiert.

Spritzkuchen blieb allein. Stand mitten auf der Straße, als klebten ihre Schuhe am Pflaster. Ihre Arme hingen schlaff herunter, die Augen riß sie weit auf, den Mund riß sie weit auf, und ein Schreckensruf blieb ihr in der Kehle stecken.

Trique erschien.

Er spottete:

»Ja da schau her! Spritzkuchen! 'n Abend, Kind! Ja ist das nett, du bist ganz alleine! . . .«

Er trat, sich wiegend, näher und sagte lüsternen Blickes:

»Da wir so hübsch alleine sind, könntest du sie mir mal zeigen . . .«

– – »Was soll ich . . . ?«

»Mach keine Faxen! . . . Sonst –!«

Und unterworfen, geschlagen, halb ohnmächtig murmelt Spritzkuchen: »Gut . . . Ich will sie dir zeigen; aber du . . . du darfst es niemand sagen!«

(Autorisierte Übertragung.)

Dies eine Beispiel muß genügen. Es mag den Leser locken, zum Original zu greifen. Da sieht er in die Seelen der kleinen Leute, erlebt das Wunder, daß ein ganzes Buch voll Kindergeschichten keine langweilige Seite enthält, findet ein Stück Kinderpsychologie in knappe Anekdoten aufgelöst und sagt nie: das ist ja beinahe unanständig, sondern gerührt: ja, so müssen die Kinder reden und denken, die sich selbst überlassen, schlecht genährt, bei Sonnenschein im Hof und auf der Straße, bei Regen auf den Treppen ihr Stückchen Jugendglück sich doch zu sichern wissen . . .

Dr. Werner Klette.

VII.

Louis Pergaud: »La Guerre des Boutons, roman de ma douzième année«.

(Paris 1912, Mercure de France.)

»Der Knöpfekrieg.«

Hier hat ein junger, frischer Franzose ein Buch machen wollen, das »gesund und gleichzeitig gaulois, épique et rabelaisien« sein sollte, und dabei ist er »vor dem rohen Ausdruck nicht zurückgewichen, wenn er nur markig war, und ebensowenig vor der schlimmen Gebärde, wenn sie nur heldisch war«; um aber ein für allemal alle Mucker von seiner Türe zu vertreiben, setzte er ein bekanntes Rabelaiswort darüber:

Cy n'entrez pas, hypocrites, bigotz,
Vieulx matagots, marmiteux borsouflez . . .

* * *

Deutsche Leser werden alle Mühe haben, dies Buch im Original zu lesen; die es aber können, werden es vielleicht tun mit der Überzeugung, hier eine der ersten Äußerungen einer wahrhaften und doch kunstreichen Literatur von morgen grüßen zu dürfen. Bildet bäuerliche Roheit zwölfjähriger Buben das Thema des 364 Seiten starken Buches, so macht eine liebenswürdig literarische Aufmachung, eine stille Ironie, eine gelegentlich desto vornehmere Sprache die Lektüre jederzeit reizvoll und lehrreich.

* * *

Erbfeindschaft herrschte zwischen den Bewohnern der Dörfer Longeverne und Velrans, bittere Feindschaft beseelt die Dorfbuben noch heute und entfesselt den Krieg, der um der Trophäen willen der Knöpfekrieg getauft wurde. Zuerst hören wir homerisch saftige Schmähreden, die den beiderseitigen Sonntagskleidern nichts anhaben, hin- und hergehen, am Montag aber, als die Gefahr, nachsitzen zu müssen, glücklich vorbeigegangen ist, treffen sich die Heere, und die Dorfbuben von Longeverne nehmen den »Velransisten« Migue-la-Lune gefangen. Der faulste Schüler des Dorfmagisters Simon, General Lebrac, unterwirft den Feind folgendem Schicksal.

»Er begann mit der Bluse, riß die Metallösen am Kragen ab, schnitt die Ärmelknöpfe und die ab, die vorn die Bluse schlossen, schlitzte die Knopflöcher völlig auf und Camus warf das nun nutzlose Kleidungsstück beiseite; ein gleiches Geschick ward den Knöpfen und Knopflöchern der Trikotjacke, auch die Hosenträger entgingen ihm nicht und man warf die Unterjacke beiseite. Nun kam das Hemd an die Reihe: an Kragen, Vorhemd und Ärmeln ward kein Knopf, kein Knopfloch übersprungen; dann ward an den Hosen selbst Lese gehalten, Patten und Schnallen und Taschen und Knöpfe und Knopflöcher gingen drauf; die Gummibänder, welche die Strümpfe hielten, wurden konfisziert und die Schnürsenkel in sechsunddreißig Stücke zerschnitten . . .« (p. 46.)

* * *

Der Krieg entwickelt sich nun folgerichtig und unerbittlich, und das Buch ist ein Muster sicherer und klarer Komposition. Jedes Kapitel ist mit einem klassischen Zitat überschrieben; so etwa das Kapitel, wo Lebrac dasselbe Schicksal erleidet wie Migue-la-Lune, mit einer Briefstelle Heinrichs IV.: »Il m'ont entouré comme la beste et croyent qu'on me prend au filetz.« Da lese man denn, wie Lebrac sich heldenmäßig verteidigt, wie eine wundervolle Naturschilderung abspiegelt, in welcher Stimmung der knopflose Sprößling des schlagfertigen Vater Lebrac heimschleicht. Dort wird ihm denn auch une de ces raclées qui comptent dans la vie d'un môme. Aber gleich am anderen Tag findet sich der Held wieder, als er auf die stumm fragenden Blicke lakonisch antwortet:

»Ben oui! j'ai reçu la danse. Et puis quoi! on n'en crève pas, »pisque« me voilà!«

Aber so geht das nicht weiter! Die Kleider dürfen nicht wieder gefährdet werden; ein Angriff findet nackt statt, aber die Jahreszeit erlaubt das nicht mehr; so muß man die Anlage eines Kriegsschatzes erwägen, der vorwiegend Knöpfe und andere Ersatzstücke enthalten soll, und jeder der 45 Buben soll womöglich einen Sou (soviel!) beitragen. »Ihr könnt das nicht«, zankt Lebrac, und lehrt sie gar unehrliche Mittel —. »Eine Ohrfeige oder

zwei kann dichs ja kosten, aber in dieser schlechten Welt gibts nun mal nichts für nichts, und dann brüllt man schon so ‚eh' die Alten noch hauen, brüllt so laut man kann, dann wagen sie nicht, so sehr zu hauen . . .‚«

Ganz köstlich ist es, wie der Schatzmeister Tintin seine Bücher führt, wie sich die Kinder, einmal weniger schlimm als kindlich, der Schätze freuen, und sich so stark fühlen, daß sie den »Azteken«, den Führer der Velrans, gefangen nehmen und mit dem Inhalt seiner Taschen und seinen Knöpfen den Schatz so vergrößern, daß sie bald von Überschüssen ein Fest werden feiern können. O diese Taschen! Dieses Taschentuch, womit man dem Gefangenen den Mund stopft!

». . . Ein Stoffviereck von unbestimmter Farbe, das rotkarriert gewesen sein mochte, wenn es nicht zu der Zeit weiß gewesen war (die vielleicht so fern nicht lag), da es rein war. Aber dieser »Rotzlappen« zeigte jetzt den Augen des Beobachters — infolge der Berührungen mit sehr verschiedenen heteroklitischen Gegenständen und ohne Zweifel auch infolge der vielseitigen ihm zugemuteten Verwendungsarten (Reinlichkeit, Fessel, Knebel, Binde, Bündeltuch, Haarputz, Verband, Handtuch, Geldsack, Totschläger, Bürste, Federwedel usw. usw.) — dieser »Rotzlappen« zeigte jetzt nur noch eine nicht weniger als verlockende gelb- oder graugrünliche Färbung.« (p. 177.)

* * *

Cruelle Enigme

ist das Kapitel überschrieben, in welchem der seiner Hosen beraubte Azteke heimhinkt, nicht weil der arme Bube in die Klasse von Paul Bourgets 100.000 fr.-Rentenseelen gehört, sondern weil er der schier unlösbaren Frage gegenübergestellt ist: wie traut man sich ohne Hosen heim? Er löst sie, und der Triumph der Sieger ist übertrieben. Sie singen das schöne Lied

Mon pantalon
Est décousu!
Si ça continue
On verra le trou
De mon . . . pantalon
Qu'est décousu . . .

und befestigen im Dunkeln die aufgeschlitzte Hose des Azteken rund um die Beine einer Statue des heiligen Joseph . . . Jugend hat keine Tugend, aber diese Dorfbuben sind jenseits von Gut, Böse, Religion und Pietät.

* * *

Und doch, wie anders sind sie als Alfred Machards Pariser Gassenkinder[1], deren Urwüchsigkeit eines kleinen perversen Stiches nicht entbehren; in inniger Vertrautheit mit der Natur amüsieren sie sich wohl über das Animalische, das Groteske, sind aber im Grunde so gesund wie Louis Pergaud selbst, der kindisches Muckertum tadelt:

»Als sei der Liebesakt in der Natur nicht überall sichtbar! Sollte man ein Schild anbringen und den Fliegen den Liebesritt verbieten, den Hähnen, auf die Hennen zu springen, brünstige Färse einsperren, lieben-

[1] Alfred Machard: Les cent Gosses, Paris 1912 (s. o.).

den Spatzen Schrot drauf brennen, Schwalbennester zerstören, den Hunden Schurze und Hosen anziehen und den Hündinnen Röcke und nie einen kleinen Schäfer zum Hüten schicken, bloß weil die Widder das Grasen vergessen, wenn ein Mutterschaf den Geruch ausstrahlt, der den Akt fördert, und sie umringt ist von einem Hof von Galanen . . .« (p. 224.)

* * *

Die Freudenfeier in der Hütte, die den Kriegsschatz bergen soll, läßt uns neue Blicke in die naiven Seelen tun und zeigt uns die Buben, selbstgefertigte Zigarren schmauchend, Schokolade und Sardinen und Wein und Schnaps genießend und das alte Wort bestätigend: c'était chipé, donc c'était bon.

Doch schon ist der Verräter unter ihnen. Bei einem . . . mit Verlaub: Wettpissen haben sich Bacaillé und Camus verfeindet, und da Bacaillé ein Angeber und Outsider ist, wird von ihm der Ort, der den Schatz birgt, an die Feinde verraten: diese plündern ihn denn auch gründlich, worauf der Judas überführt und grausig bestraft wird. Zwar röstet man ihm nicht, wie erst geplant, die Zehen, aber er kommt doch in so jämmerlicher Verfassung daheim an, daß alles aufkommt: vom ersten Gefecht mit Reden und Steinen bis zum Freudenmahl mit zusammengestohlenen Schätzen und der Behosung des heiligen Joseph. Und nun erhebt sich das Buch zu einer an Zolas Massenbeherrschung erinnernden, ganz seltenen Höhe . . .

Über diesem 9. Kapitel des III. Buches steht das Baudelairewort:

Les sanglots des martyrs et des suppliciés
Sont une symphonie enivrante sans doute.

Prosaisch gesprochen heißt das, im Dorfe herrscht Heulen und Zähneklappern, denn feste Bauernfäuste vollziehen ein Gericht an ihren Jüngsten, davon sie noch tagelang einen Katzenjammer ohnegleichen behalten.

Und so scheint die Streitaxt begraben werden zu müssen, und ein Bienenfleiß in die Schulstube einziehen zu sollen . . . Aber es müßten nicht Kinder sein, die schnell vergessen, Kinder, die ihren rauhen Vater, der gar so hart war, doch übermorgen wieder lieb haben . . . Wenn sie auch jetzt zanken: »Eltern wie unsere, das ist kein Spaß! Die waren doch auch mal wie wir! Wenn wir mal groß sind, da sind wir vielleicht auch so dumm wie sie!« Dr. Werner Klette.

VIII.

Dostojewski, »Njetotschka Neswanowa«, Bruchstück eines Romanes.

(Sämtliche Werke, zweite Abteilung: 22. Bd., betitelt: Ein kleiner Held. München und Leipzig, R. Piper & Co. 1912.)

»Njetotschka Neswanowa« ist, wie das Vorwort des Übersetzers sagt, das Bruchstück eines Romanes, ein liegengebliebenes Manuskript, ein unausgearbeiteter Entwurf, trotzdem doch von einer Größe der psychologischen Anlage und übrigens auch von einer Großartigkeit der künstlerischen Erfassung, die ihn zu den tiefsten und gewaltigsten Dingen zählen lassen, die wir von Dostojewski besitzen. Der Anlage nach ein großer russischer »Entwicklungsroman«, erzählt er vom Leben eines armen Mädchens, der Tochter eines verkommenen Musikgenies, in autobiographischer Form. Zur Einführung wird das eigenartige Schicksal des Vaters, eines sehr wunder-

samen Menschen erzählt, der eigentlich der Stiefvater des Mädchens war, da es der ersten Ehe der Mutter entstammte. Dann folgt eine ausführliche Kindheitsgeschichte, die in höchstem Maße das Interesse des Analytikers verdient und eigentlich gar keiner Deutung bedarf. Sie soll hier in detailliertem Auszug wiedergegeben werden.

Die kleine Familie, Vater, Mutter und Tochter, lebte jahrelang in einer Dachstube unter den ärmlichsten Verhältnissen. Jahre und Tage vergingen in der größten Einförmigkeit — Armut und ewiger Streit herrschten im Hause — ohne einen bedeutenderen Eindruck auf die Seele des heranwachsenden kleinen Mädchens auszuüben. Sie gibt an, zu dem Bewußtsein ihrer Lage in ihrem neunten Lebensjahre — wie aus einem tiefen Traume erwachend — gekommen zu sein. Das Erlebnis, das ihr die Augen öffnete, war natürlich ein Streit zwischen den Eltern.

»Ich erinnere mich, meine Mutter war sehr aufgeregt und aus irgendeinem Grund weinte sie. Mein Stiefvater saß in der Ecke, wie immer in einem zerissenen Rock. Er antwortete ihr irgendetwas, anwortete unter einem höhnischen Auflachen, was meine Mutter noch mehr ärgerte, und dann flogen wieder Bürsten und Teller auf den Boden. Ich begann zu weinen und zu schreien und stürzte zu ihnen beiden. Ich war entsetzlich erschrocken und umklammerte wie versweifelt meinen Vater, um ihn mit meinem Körper zu schützen. Gott mag wissen, weshalb es mir schien, daß der Ärger meiner Mutter grundlos und mein Vater unschuldig sei. Ich wollte für ihn um Verzeihung bitten, gleichviel, was für eine Strafe an seiner Stelle auf mich nehmen. Ich fürchtete mich entsetzlich vor meiner Mutter und glaubte, daß alle sie ebenso fürchteten . . . Diese ganze Szene dauerte etwa zwei Stunden und zitternd vor Spannung bemühte ich mich, zu erraten, womit das alles enden werde. Endlich verstummte der Streit und die Mutter ging irgendwohin fort. Da rief mich der Vater zu sich, küßte mich, streichelte mein Haar, nahm mich auf den Schoß und ich schmiegte mich fest und süß an seine Brust. Es war die erste väterliche Zärtlichkeit, die ich empfand, und vielleicht kann ich mich deshalb von der Zeit an so gut alles Erlebten erinnern. Auch begriff ich, daß ich mir diese Liebe des Vaters durch meine Parteinahme für ihn verdient hatte, und da kam mir, ich glaube, zum erstenmal der Gedanke, daß er von der Mutter viel zu erdulden und viel Leid zu ertragen habe. Seit der Zeit konnte ich mich von dieser Vorstellung nicht mehr befreien und mit jedem Tag erregte und empörte sie mich mehr«.

»In jener Stund erwachte in mir eine grenzenlose Liebe zum Vater, aber es war eine wunderliche, gleichsam gar nicht kindliche Liebe. Ich würde sagen, daß es eher ein gewisses mitleidvolles mütterliches Gefühl war, wenn eine solche Bezeichnung nicht komisch wäre — für ein Kind! Der Vater erschien mir immer dermaßen bedauernswert, so ungerecht verfolgt, so tyrannisiert, kurz, ich sah in ihm einen solchen Märtyrer, daß es für mich etwas ganz Unmögliches gewesen wäre, ihn nicht bis zur Besinnungslosigkeit zu lieben, zu trösten, nicht zärtlich zu ihm zu sein, mich nicht aus allen Kräften zu bemühen, für ihn zu sorgen und ihm Gutes zu tun . . . Vielleicht kam das daher, daß meine Mutter gar zu streng mit mir umging, weshalb ich mich denn an den Vater hielt, als an einen Menschen, der, wie ich glaubte, ebenso ungerecht von ihr behandelt wurde und in dem ich deshalb meinen Leidensgenossen sah«.

. . . »Mein Herz war von dem Augenblick an verwundet, meine Entwicklung setzte ein und vollzog sich mit unglaublicher, sich überhastender,

ermüdender Schnelligkeit. Ich begann nachzudenken, zu überlegen, zu beobachten . . . Ich begriff, und ich weiß nicht wie, daß in unserem Winkel irgendein ewiger Kummer, ein unerträgliches Leid herrschte. Ich zerbrach mir den Kopf, um zu erraten, warum das so war, und ich weiß nicht, wer mir dabei half, das Rätsel auf meine Art zu deuten: ich beschuldigte meine Mutter, ich hielt sie für die Todfeindin meines Vaters, aber ich wiederhole — ich verstehe es selber nicht, wie eine so ungeheuerliche Auffassung in meiner Phantasie entstehen konnte. Und je mehr ich mich dem Vater anschloß, um so mehr mußte ich meine arme Mutter hassen. Die Erinnerung an all das quält mich noch jetzt schmerzlich. Doch da gab es noch einen anderen Zwischenfall, der noch mehr als jener erste meine seltsame Annäherung an den Vater bewirkte«.

Hier erzählt sie nun, wie sie einmal abends von der Mutter in den Laden geschickt wurde, auf dem Rückwege stolperte und eine Tasse fallen ließ. Sie wird mit Mühe auf die Füße gestellt, will zögernd nach Hause gehn, als sie plötzlich den Vater erblickt, der vor einem festlich erleuchteten eleganten Hause steht, das dem ihrigen gegenüberlag. — »Ich faßte den Vater am Rockschoß, zeigte ihm die zerschlagene Tasse und sagte unter Tränen, daß ich vor Angst nicht wagte zur Mutter zu gehen. Ich war plötzlich ohne weiteres überzeugt, daß er mich beschützen werde. Aber weshalb ich davon überzeugt war und wer es mir gesagt oder mich sonst irgendwie darauf gebracht hatte, daß ich von ihm mehr geliebt wurde, als von meiner Mutter, das weiß ich nicht. Warum ging ich zu ihm ganz furchtlos, während ich mich vor der Mutter aus lauter Furcht nicht zu zeigen wagte? Er nahm mich an der Hand, tröstete mich, und dann sagte er, er wolle mir etwas Schönes zeigen, und er hob mich auf und nahm mich auf den Arm . . . « Sie bestaunte die roten Vorhänge hinter den Fenstern des eleganten Hauses, dann kehrten sie nach Hause — und die ganze Nacht träumte ihr von dem Hause gegenüber und von den schönen roten Vorhängen.

Von nun spielte dieses Haus eine große Rolle in ihren Träumereien. »Das ganze wurde in meiner kindlichen Phantasie zu etwas kaiserlich Großartigem und märchenhaft Wundervollem. Und gar nach meiner Begegnung mit dem Vater vor diesem reichen Hause, da wurde es in meinen Augen noch einmal so schön und beachtenswert. Nun entstanden in meiner erwachten Phantasie seltsame Vorstellungen und Vermutungen.« Endlich regte sie zur vollständigen Gestaltung ihrer Zukunftsphantasie ein Ausspruch des zum Wahnsinn neigenden Vaters: »Es werde eine Zeit kommen, wo auch er nicht mehr arm, sondern gleichfalls ein reicher Herr sein werde, und erst wenn die Mutter gestorben sei, würde er endlich aufleben.«

»Ich weiß noch, ich erschrak entsetzlich, als ich diese Worte hörte. Mein Schreck und Entsetzen waren so groß, daß ich nicht im Zimmer bleiben konnte und auf unseren kalten Flur hinauslief, wo ich in Tränen ausbrach und ich weinte dort herzbrechend . . . . Dann aber, als ich fortwährend nachdachte und mich allmählich an diese schreckliche Hoffnung des Vaters gewöhnte — kam mir bald meine eigene Phantasie zu Hilfe. Und da — ich weiß nicht, wie es anfing, aber zu guter Letzt glaubte ich wirklich, daß der Vater, wenn erst die Mutter gestorben sei, alsbald diese langweilige Wohnung verlassen und mit mir irgendwohin fortziehen werde. Aber wohin? — das konnte ich mir auch bis zuletzt nicht klar vorstellen. Ich erinnere mich nur, daß alles, womit ich jenen Ort, wohin wir beide gehen würden (daß wir zwei unbedingt zusammen gehen würden, stand für

mich außer Frage), schmücken konnte, daß alles, was ich mir an Schönheit und Glanz und Großartigkeit vorzustellen vermochte — daß all das Verwendung in meinen Träumen von jener Zukunft fand. Ich glaubte, wir würden dann sofort reich sein und ich brauchte nicht mehr in den kleinen Laden zu gehen, um für die Mutter etwas zu besorgen . . . Und dann malte ich mir aus, wie der Vater sich sogleich schöne Kleider bestellen und wir in ein glänzendes Haus ziehen würden, und da — da kam nun jenes reiche Haus mit den roten Vorhängen, meine Begegnung vor demselben und der Umstand, daß er mir dort etwas zeigen wollte, meiner Phantasie sehr zu Hilfe. In meinen Zukunftsträumen war es ganz selbstverständlich, daß wir gerade in dieses Haus zogen, um dort wie in ewiger Seligkeit zu leben. Seit der Zeit sah ich täglich, namentlich abends, mit angespannter Neugier und Teilnahme aus unserem Fenster nach diesem für mich gleichsam verzauberten Hause — und immer schien es mir, daß dort das Paradies sei und ein ewiger Feiertag. Ich fing an, unsere armselige Dachstube und die zerlumpten Kleider, die ich trug, zu hassen. Und als einmal die Mutter mich schalt und mir befahl, vom Fensterbrett herabzuklettern, wo ich gerade wie gewöhnlich saß, da kam mir sogleich der Gedanke, sie sei eifersüchtig und wünsche nicht, daß ich dieses Haus betrachtete oder an dasselbe auch nur dachte, unser Glück sei ihr unangenehm und deshalb wolle sie es hintertreiben, wenigstens so lange, wie sie noch lebte . . . Und den ganzen Abend beobachtete ich sie mißtrauisch.«

»Wie konnte mein Herz sich nur so verstocken gegen ein so armes, unglückliches Wesen, wie es meine Mutter war! Jetzt erst begreife ich die ganze Qual ihres Lebens und kann nicht ohne stechenden Schmerz im Herzen an ihr Martyrium denken. Ja, selbst damals schon, in jener dunklen Zeit meiner wunderlichen Kindheit, während meiner unnatürlich schnellen Entwicklung, krampfte sich mein Herz zusammen vor Schmerz und Mitleid — und Unruhe, Verwirrung und Zweifel drängten sich in meine Seele. Auch damals schon lehnte sich mein Gewissen gegen mich selbst auf und ich empfand es sehr wohl, daß ich ungerecht gegen sie war. Aber es war, als scheuten und mieden wir einander. Ich entsinne mich nicht, jemals zärtlich zu ihr gewesen zu sein. — Ich widersetzte mich gewissermaßen sogar ihrer Zärtlichkeit, indem ich ihr gegenüber nicht das geringste Empfinden äußerte, obschon ich mich damit selber quälte. Nein, diese Verstocktheit konnte nichts Natürliches sein! Der Mutter Strenge allein hätte mich nicht so gegen sie einnehmen können. Aber ich weiß, was es war: es war diese meine phantastische Liebe zu meinem Vater, die mich in ihrer Ausschließlichkeit verdarb.«

Dann lehrt ihr Vater sie das Abc, erzählt ihr auch Märchen: »das Unmöglichste war nun plötzlich möglich geworden.« — »Natürlich ließ ich sogleich meiner eigenen Phantasie die Zügel schießen, und im Nu waren alle meine phantastischen Träume für mich ebensogut wie bereits verwirklicht. Da stand gleich an erster Stelle das Haus mit den roten Vorhängen, die handelnde Person aber war — aus unbekannten Gründen — der Vater, obwohl er selbst das Märchen erzählte; dann kam die Mutter, die uns hinderte, ich weiß nicht wohin, fortzuziehen. — In dieser Zeit verging ich fast vor Verlangen, mit dem Vater darüber zu sprechen, was uns bevorstand, was er selber erwartete und wohin er mich führen werde, wenn wir endlich unsere Dachstube verließen . . .

Bisweilen — und zwar vornehmlich abends — schien es mir, daß der Vater mir nun gleich heimlich zuzwinkern und mich auf den Flur hinaus-

rufen werde, und ich nahm schon heimlich, so daß die Mutter es nicht sah, mein Abc-Buch und dann noch unser Bild, das seit undenklichen Zeiten uneingerahmt an der Wand hing und das unbedingt mitzunehmen ich in meinem Sinne fest beschlossen hatte — und dann liefen wir heimlich irgendwohin fort und kehrten nie wieder zur Mutter zurück. Und eines Tages, als die Mutter nicht zu Hause und der Vater gerade bei besonders guter Laune war — das aber war er regelmäßig, wenn er etwas getrunken hatte — da faßte ich mir ein Herz und ging zu ihm und fing an, von irgend etwas zu sprechen, in der Absicht, bei der ersten Gelegenheit auf mein geliebtes Thema überzugehen. Endlich erreichte ich es auch, daß er belustigt auflachte und da — da umschlang ich ihn fest und begann mit bebendem Herzen ganz angstvoll, als wäre ich im Begriff, von etwas Geheimnisvollem und Furchtbarem zu sprechen, verwirrt und zusammenhanglos und stockend ihn auszufragen: wohin wir denn eigentlich gehen sollten und wann denn und was wir mitnehmen und wo wir wohnen wollten und schließlich, ob wir denn nicht in das Haus mit den roten Vorhängen einziehen würden?

»Was für ein Haus? Rote Vorhänge? Was soll das? Was phantasierst du, dummes Kind?«

»Ich erschrak und versuchte angstvoll, ihm zu erklären, daß wir beide, wenn die Mutter einmal gestorben sei, doch nicht mehr hier auf dem Dachboden bleiben würden, daß er mich dann doch irgendwohin fortführen müsse, wo wir zwei reich und glücklich leben könnten. Und zu guter Letzt versicherte ich ihm noch, daß er selbst mir das alles versprochen habe. Dabei war ich vollkommen überzeugt, daß er mir wirklich früher einmal so etwas gesagt hatte, wenigstens schien es mir in dem Augenblick so.« — Natürlich wird das Kind von dem sehr betroffenen Vater nur gescholten — die erste große Enttäuschung in ihrem Leben.

Die folgenden Kapitel des Romans berichten, wie sie dann doch nach nach dem Tode der Mutter ihre Dachstube verließen, das Kind aber vom wahnsinnig gewordenen Vater auf der Straße verlassen und durch einen glücklichen Zufall in ein vornehmes Haus aufgenommen wird. Diese und die weiteren Begebenheiten, die in der Hauptsache über eine wunderbare Reihe von Übertragungen berichten und uns ahnen lassen, daß aus diesem Bruchstück eine großartige dichterische Darstellung der »Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen« werden sollte, müssen von dem Leser in dem genialen Werke selbst nachgelesen werden. Dr. J. Hárnik.

IX.

Multatuli über die Wißbegierde.

> »Um zu analysieren, wie die Sucht zu wissen abgeleitet wird durch das Bedürfnis nach Liebe, hätte er einige Jahrzehnte älter sein müssen und nicht selbst der Patient dieser psychologischen Erscheinung.« Multatuli.

Multatuli, der scharfsichtige Psychologe und Menschenschilderer, zeigt in seiner entzückenden Kindergeschichte: »Die Abenteuer des kleinen Walther« (übersetzt von Spohr) die Bedeutung des sexuellen Wißtriebes für das Denken, Spekulieren und Forschen des Kindes und der Erwachsenen auf.

»Femke begann: — Gott schuf die Welt . . . — Was tat er vor dieser Zeit, Femke? — Das weiß ich nicht.«

Und beim Gespräche über die heilige Jungfrau:

»Aber Femke, was ist das denn eigentlich . . . eine Jungfrau? Femke errötete. — Das ist jemand, der niemals ein kleines Kind gehabt hat . . . Ich? fragte Walther verwundert. — I nein doch, närrischer Junge . . . es muß ein Mädchen sein. — Bist du eine Jungfrau? — Na gewiß . . . Femke sprach die reine Wahrheit . . . gewiß . . . weil ich nicht verheiratet bin.«

»Und bei derselben Gelegenheit wollte er sie dann gleich fragen, was ein ‚Lüstling' wäre und ein ‚Brautbett' und ‚Keuschheit', alles Wörter, die er in Bilderdijks ‚Floris' kennen gelernt hatte, und weiter solche Sachen. Alles, was er nicht wußte und doch gern wissen wollte, würde er sie fragen und erwartete er auch nicht, daß das ungelehrte Mädchen ihm in allem werde auf den Weg helfen können, es war ihm bereits eine herrliche Aussicht, all diese Mysterien mit ihr besprechen zu dürfen. Also begann sich in dem Knaben das Ineinanderfließen der verschiedenen Arten von Entwicklung zu offenbaren, auf die ich früher schon hinwies. Ich behaupte noch immer nicht, daß wir es hier mit eigentlicher Liebe zu tun haben, doch gewiß ist, daß Walthers Neigung für Femke, welchen Rang sie denn auch auf psychologischen und — warum sollten wir es leugnen? — auch auf stofflichem Gebiet einnehmen mochte, sich verschmolz mit der Lust zu untersuchen.«

Eine andere Stelle zeigt, wie sich die infantile Neugierde nach der Herkunft des Menschen in philosophische und theologische Spekulationen kleidet: »Er hatte Femke gefragt, was Gott tat, ehe er die Welt schuf. Diese Frage nämlich hatte ihn schon lange beschäftigt. Er konnte sich das Nicht-Sein nicht vorstellen und es verdroß ihn, nicht vordringen zu können bis zu der ersten Ursache der Dinge . . . . Meister Pennewip hat einen Vater und eine Mutter gehabt, seufzte er . . . gut! . . . Dieser erste Herr Pennewip muß auch einen Vater gehabt haben . . . und dieser wieder . . . und der auch . . . und dieser wieder . . . ja, immer so weiter . . . aber wer ist der erste Pennewip gewesen? . . . Ja, Walther wollte so gerne wissen, was seit der Menschen Bestehen von allen Weltweisen gesucht ist. Es war ihm nicht übel zu nehmen, daß er von der kindlichen Neigung nicht loskommen konnte, sich einen »Beginn« zu denken. Und wie viele andere — älter, aber nicht viel weiser als er — verzweifelte er nicht. Einmal würde er es erfahren dachte er . . .«

»Denen, die Walther kindisch fanden, muß ich sagen, daß ich ihn nicht viel dümmer finde als Plato, Kant und ihresgleichen. Und für diese Herren kann nicht Jugend angeführt werden als mildernder Umstand.«

»Nachdem ich also erst auf die dürren offiziellen Lügen der Historie gewiesen habe, werde ich zum Kontrast zurückkommen auf die kindliche Aufrichtigkeit, die da durchstrahlt in den Legenden aus der Jugend unseres Geschlechtes, und danach zeigen, wie der Knabe Walther, gleichwie das Kind »Menschheit«, vorwärts getrieben wurde durch eine dreidoppelte Kraft, durch Bedürfnis nach Liebe, nach Wissenschaft und nach Kampf.«

»Und auch der kleine Walther, unbewußt erwachend aus dem Schlaf seiner ersten Jahre, wollte wissen. Was Adam von einem Baum glaubte pflücken zu können, was Faust zu vernehmen gedachte von Mephisto, unser kleiner Junge wollte Femke danach fragen, Pater Jansen . . . einerlei wen. Es war Durst nach Erkenntnis. Dieser Durst mußte gelöscht werden,

gleichgiltig an welchem Brunnen. Die Sucht zu wissen und zu erkennen in dem Knaben, in dem Doktor (Faust) in vielerlei Dingen, der mit all seiner Gelehrtheit ein Kind war, und endlich in dem allerdümmsten Kinde, das in Asien vor tausend Jahrhunderten zum Bewußtsein seiner selbst ahnend vorschritt, floß ineinander mit der anderen Hauptbedingung unserer Existenz: mit Liebe.«

»Erkennen, lieben . . . noch fehlte etwas! Wenn der Begierde nach Wissenschaft Erfüllung zuteil geworden wäre, dann wäre Sättigung eingetreten, und der Knabe, der Gelehrte, die Menschheit wäre zum Stillstand gekommen . . . Ebenso auch mit der Liebe, mit dem Verlangen nach Annäherung, gleichgiltig, ob es sich offenbart in einem Seufzer, in dem Schenken einer Blume, im Erklimmen eines Fensters, im Aufsuchen einer nördlichen Durchfahrt nach Indien, im Erforschen des Grundstoffes einer Zentralsonne oder in der Versetzung unserer Phantasie in die sogenannte höhere Sphäre der Metaphysik . . . just überall ist dies brennende Begehren nach Einssein mit dem Unbekannten die Ursache unserer Bewegung, das ist: unseres Bestehens. Es versteht sich also von selbst, daß dieses Bestreben vernichtet würde, wenn das Erreichen des Zieles möglich wäre. Und diese Unmöglichkeit stellt demnach die dritte Art Kraft dar, die uns bestehend erhält: Empörung gegen das Verbot, Bedürfnis des Kampfes.«

»Und ihm wie allen wurde in der Jugend von unserem Verstande zur Antwort gegeben: »Du willst wissen? Siehe Eva, siehe da Gretchen, siehe da Fancy, Femke, diese oder jene . . . siehe da die Liebe.«

»Ist es nicht so? Und ist eine deutlichere Aufzeigung der Beziehung möglich zwischen Sucht nach Erkenntnis und Hysterie? Ich rede nun nicht von den krankhaften Verirrungen dieser Triebe, ich rede von gesundem Antrieb zum Wissen und Lieben und man wird einsehen, daß die liebe Natur, die wohlhandeln muß, bei Strafe der Vernichtung, auch hierin gut gehandelt hat, indem sie alle ihre Kräfte in einer Richtung anwendet. Ohne daß sie den Ursachen nachforschten, war es Moralisten und Psychologen schon längst eine erkannte Tatsache, daß Neugier ein Hauptbestandteil der Liebe ist. Doch sie dachten dabei allein an sinnliche Liebe und indem ich die beiden verwandten Termini in entsprechender Weise zu höherem Sinn erhebe, behaupte ich, daß die edle Wissenslust ein Erzeugnis desselben Bodens ist, darauf die edle Liebe wächst. Durchdringen, entdecken, besitzen, lenken und veredeln, siehe da Aufgabe und Begehr von Liebhaber und Naturergründer. Also ist jeder Roß oder Franklin ein Werther der Polgegend, und jeder der lieb hat, ein Mungo Park des Gemüts.«

Mitgeteilt von Dr. O. Rank.



Inhalt des fünften Heftes.

K. U. K. HOF-BUCHDRUCKEREI CARL FROMME IN WIEN.